



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

49

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Καλοκαιρινά μουσικά θεάματα.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

Ἐρχαία τραγωδία καὶ Βαγενερικό
Δράμα.

ΧΑΡΑΛ. ΕΚΜΕΚΤΣΟΓΛΟΥ
TH. GÉROLD

Francisco Tarrega
I.—Σ. Μπάχ (Μετάφρ. Σ. Σκιαδαρέση).

ALEX THURNEYSSEN

Ἐπὶ τὸν κόσμον τῶν ἤχων.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

Ἡ Ἐναγέννησις ἐπὶ τὴν Μουσικὴν.

Ἄς Πανελλήνιος μουσικὸς διαγω-
νισμὸς.

Μουσικὴ κίνησις ἐπὶ τὸν τόπον μᾶς.

Ἐλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Δ' = ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1952 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΠΙΘ. 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

- 1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ἐτών δράσιν συγκεντρώει προϋποθέσεις αἱ ὅποια εἶναι ἀπαραίτητοι δι' ἐν συγχρονισμένον Μουσικόν Ἴδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ἸΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καὶ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εἰς ἔκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ καὶ ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς Πόλεις:
ΑΡΓΟΣΤΟΛΙΟΝ ΛΑΡΙΣΑΝ ΣΠΑΡΤΗΝ
ΒΟΛΟΝ ΝΑΥΠΛΙΟΝ ΣΥΡΟΝ
ΕΛΕΥΣΙΣ ΠΙ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥ
ΚΑΛΑΜΑΙ ΡΕ
ΚΟΡΙΝΘΩΝ ΡΟ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΛΛΕΥΚΩΣΙΑΝ, ΑΜΜΟΛΑΡΝΑΚΑ

Διδάσκονται ὅλα τὰ μαθήματα καὶ φωνητικῆς μουσικῆς. Καθηγητὰς καὶ Διδ.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΕΙΔΩΝ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Ἀρμόνια, Ἀκορντέον, Ὅργανα διὰ πιάνας Φιλαρμονικῶν καὶ Ὅρχηστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντέλλα, Κοντραμπάσσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, καὶ ὅλα τὰ εἶδη τῶν ἐγγυρῶν καὶ πνευστῶν, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονοδοταί Ἀναλόγια, Ρετινές, Καβαλέριδες, Ὑποετραδία, χαρτί μουσικῆς ἰν.



ΣΥΛΛΟΓΟΙ ΦΙΛΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΛΩΤΗΝ

ΒΙΒΛΙΑ

καὶ Νεώτερα διὰ Πιάνο, Μουσικῆς Δωματίου Τζάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ Κ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1940 - ΑΘΗΝΑΙ

- ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ** Τὸ μοναδικὸ οἰκονομικὸ περιοδικὸν.
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Τὸ περιοδικὸν πάντα γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας, τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς.
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Ἄρθρα, μελέτες, ἱστορικὰ μουσικὰ γεγονότα, μουσικὰ ἀναγνώσματα, μουσικὸν ρεπορτάζ κ.λ.π.
ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Συνεργάζονται οἱ κορυφαῖοι εἰδικοί

ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

Ἡ ΓΑΛΛΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΑ καὶ μουσικῆς φιλολογίας
ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ Γαλλίας, Γερμανίας, Ἰταλίας, Βελγίου, Αὐστρίας κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Ἐπισκευαὶ καὶ μεταφοραὶ παρ' εἰδικῶν τεχνιτῶν.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Τὸ Γραφεῖον μας ἀναλαμβάνει τὴν καλλιτεχνικὴν ὀργάνωσιν Συναυλιῶν καὶ ἐν γένει Μουσικῶν ἐκτελέσεων εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Ἐγγυθαί τὴν καλλίτεραν ἐξυπρέτησιν τῶν ἐνδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικαὶ καὶ δι' ἀλληλογραφίας διὰ τοὺς εἰς τὰς ἐπαρχίας διαμένοντας.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΣΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ γίνωσι ἀνταποκριταὶ μασ συνδρομηταὶ ἢ ν' ἀγοράσωσι τὰ κατωτέρω τεύχη ἢ βιβλία ὡς ἀπευθυνθεὶν εἰς τὰ γραφεῖα μας

Ἐμβάσματα διὰ ταχ/κῆς ἐπιταγῆς πρὸς τὸν κ. Πέτρον Κοταριδῆν, ὁδὸς Φειδίου 3, Ἀθήνας.

ΣΗΜ.— Εἰς ὅσους ἐπιθυμοῦσι νὰ ἔχουν τὰ τεύχη τοῦ πρώτου ἔτους, τὰ στέλλομε πρὸς δρχ. 2,000 ἑκάστον ἢ 45,000 διὰ τὰ 24 τεύχη ὅλου τοῦ ἔτους. Τὰ τεύχη τοῦ δευτέρου καὶ τρίτου ἔτους, τὰ στέλλομε πρὸς δρχ. 3,000 ἑκάστον ἢ 35,000 διὰ τὰ τεύχη ἑκάστου ἔτους. Βιογραφία Μόζαρτ, Σοπὴν, Σούμαν, Μπετόβεν - Χάου, Καίτην, Γκαύρν, Μπρόνς. Μπρόκνερ ἀντὶ δρχ. 5,000 ἑκάστη, εἰς χωριστὰ δεμένα βιβλιοθήκια.

ΙΩΑΝΝΑΝΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ.

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

Ενα ταξίδι στὴν Εὐρώπῃ εἶναι βέβαιι τ' ὄνειρο πού χαμογελάει σὲ κάθε καλλιτέχνη, πού τὸν κάνει εὐτυχισμένο καιρὸ πρὶν καὶ καιρὸ μετὰ. Ἐνα ταξίδι ὁμως τὸ καλοκαίρι, στὴ νεκρὴ ἐποχῇ, εἶναι ἕνα ὄνειρο χωρίς φτερά.

Διακοπές, διακοπές, διακοπές!... Ἡ λακωνικὴ ἐπιγραφή πού εἶναι γραμμένη στὴ θέση τῶν προγραμμάτων καὶ παγώνει τὴν καρδιά.

Μ' αὐτὸν τὸ φόβο φθασα κί' ἐγὼ στὸ Παρίσι στὸ τέλος τοῦ Ἰουλίου. Πρῶτῃ μου σκέψη, νὰ πάω στὴν Ὀπερα, μήπως προλάβω τίποτε.

« Διακοπές! ».

Ἄλλά, δίπλα σ' αὐτὴ τὴν ἐπιγραφή, τοιχοκολλημένα προγράμματα: « Μπαλέτα! ».

Ἔτσι στάθηκε τυχερὴ νὰ ἴδω μιά παράσταση μπαλέτων τῆς Ὀπερας, πού θά μοῦ μείνῃ ἀληγομένη. Ἐνῶ τὰ κύρια στελέχη ἔχουν τίς διακοπές τους ἕνα τμήμα τῶν μπαλλέτων, καὶ δεῖ τὸ πιὸ ὑκαταφρόνως, ἐργάζεται καὶ παρουσιάζει παραστάσεις ἀποκλειστικὰ μὲ χοροὺς. Ἔτσι εἶδα τρία ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα ἔργα, πού θά μ' ἀποροῦσαν—κυρίως τὰ δύο ἀπὸ αὐτὰ—ν' ἀνεβαστοῦν καὶ στὴ δική μου Λυρική σκηνή, καὶ νὰ ἀρέσουν καθὼς φαντάζομαι σὲ ἀλλοτινὸ κοινόν.

Τὸ πρῶτο εἶναι: « Τὰ ὑποδειγματικὰ ζῶα ».

Ἐξῆ μῦθοι τοῦ Λαφονταίν, διασκευασμένοι σὲ μπαλέτο. Χάρμα πνεύματος καὶ ὀμορφιά. Λιμπρέτο καὶ μουσικὴ τοῦ Φαρνὸ Πουλένκ, χορογραφία τοῦ Σέρζ Λιφάρ. Οἱ τίτλοι τῶν μῦθων εἶναι. Ἡ ἀρκούδα κί' οἱ δύο σύντροφοι. Τὸ ἐρωτευμένο λεοντάρ. Ὁ Ἀνθρωπος ἀνάμεσα σὲ δύο ἥλικες κί' οἱ δύο ἐρωμένες του. Ὁ Ἄνατολ κί' οἱ ζυλοκόποι. Οἱ δύο πετεινοί.

Ἡ σκηνοθεσία ἀπλῆ, φτωχικὴ σχεδόν, κί' ἴσως ἀπογοητευτικὴ γιὰ ὄσους περιμένα νὰ ἴδουν κάτι τὸ μεγαλειώδες στὴν Ὀπερα τῶν Παρισίων. Τὸ σκηνικὸ παρουσιάζει μιά αὐλὴ σ' ἕνα ἀγρόκτημα. Ἡ ὀμορφιά ὁμως ἀρχίζει στὴ μουσικὴ, στὴν πνευματικὴ καὶ χιουμοριστικὴ μουσικὴ τοῦ Πουλένκ, καὶ τελειώνει στὴν ἀψογὴ ἐμφάνιση τῶν μπαλλέτων. Οἱ ὀρθινες προσάντες ὅπως παρουσιάζονται κατάλευκες μὲ τὰ κόκκινα λοφία τους, εἶναι ἕνα θέαμα γραφικώτατο, χαρὰ γιὰ μικροὺς καὶ μεγάλους.

Χιουμοριστικὸ ἔπισης ἦταν καὶ τὸ μπαλέτο « Τὰ καπρίτσια τοῦ Ἐρωτα ».

Ἐργὸ παλιὸ, ἀπὸ τὰ πιὸ παλιὰ μπαλέτα, γραμμένο ἀπὸ τὸν Βικ. Γκαλιότι τὸ 1786, καὶ ἀνεβασμένο σύμφωνα μὲ τὴν παλιὰ τοῦ χορογραφία, πού περιλαμβάνει πολλοὺς παλιούς χορούς. Ὑπόθεσις εὐθymi, σχεδὸν μπόφα. Διάφορα ζευγάρια παρουσιάζονται στὸ ναὸ τοῦ Ἐρωτα καὶ τὸν παρακαλοῦν νὰ τοὺς ἐνώσει.

Ἐνα ζευγὸς Γερμανῶν, ἕνα Γάλλον, Δανῶν, Νορβηγῶν, ἕνα ἀρχαῖο ἑλληνικὸ ζευγάρι, ἕνα Γερωντικὸ ζευγάρι, κί' ἕνα κομικώτατο ζευγὸς Κουακέραν. Ὁ μικρὸς Ἐρωτὸς ὁμως τυχαίνει νὰ βρίσκεται ἐκείνη τὴ στιγμὴ σὲ διάθεση πολὺ εὐθymi, καὶ σκεπτεται νὰ διασκεδάσῃ. Δέχεται νὰ βοηθήσῃ τοὺς ἐρωτευμένους ὑπὸ τὸν δρο νὰ τοῦ ἐναπαρουσιαστοῦν μὲ τὰ μάτια δεμένα. Καὶ τότε, ὁ μικρὸς σκαβαλιάρης ἔρωτὸς διασκεδίζει ἐνώντωντας τὰ πιὸ παράταιρα ζευγάρια πούμπορεῖ κανεὶς νὰ φαντασθῇ. Τὸν ἀρχαῖο Ἕλληνα μὲ τὴ Νορβηγίδα, τὴ Γριὰ ἐρωτευμένη, μὲ τὸν Κουάκερο, κλπ. Ἡ μουσικὴ εἶναι γραμμένη ἀπὸ τὸν Γένς Λόλλε.

Καὶ στὰ δύο αὐτὰ ἔργα δύο βέβαια νὰ χορεύσουν οἱ πρῶτες δυνάμεις τῶν μπαλλέτων, τὸ σύνολο ὁμως ἦταν τέλειο, ἀλλὰ δεῖ καταληκτικῶς. Καὶ σκεφθήκα ὅτι μὲ λίγη προσπάθεια θάμποροῦσαν κί' οἱ δικοὶ μας χορευταὶ νὰ τὰ παρουσιάσουν, καὶ μάλιστα χωρίς μείωση ἀν βεβάζαν τὰ δυνατὰ τους. Καὶ τὰ σκηνικὰ δὲν εἶναι τέτοια πού θάμποροῦσαν νὰ φοβίσουν τὴ Λυρική μέσο σκηνῆ. Λίγη φαντασία, λίγο πνεῦμα, αὐτὰ δὲν λείπουν κί' ἀπὸ τὸν τόπο μας.

Ἐκείνο πού θά μοῦ μείνῃ ἀληγομένη, καὶ πού δὲν μπορῶ νὰ συμβουλευθῶ ν' ἀνεβασθῇ ἐδῶ, εἶναι τὸ τρίτο ἔργο τῆς βραδυῆς: « Ζιζέλ ». Κλασικὸ μπαλέτο μὲ ὅλες του τίς ἀξιώσεις, μὲ σκηνοθεσία δύσκολη, μὲ σκηνογραφίες ἀπαιτητικὲς καὶ μὲ ἐκτέλεσι πιὸ ἀπαιτητικὴ ἀκόμα. Τὸ θέμα τοῦ μπαλλέτου γράφηκε ἀπὸ τὸν Θεόφιλο Γκοτιέ, κί' ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὸν Ἀδόλφο Ἀδάμ. Ἡ σκηνοθεσία ὀφείλεται στὸν περίφημο Σέργιο Λιφάρ, πού χόρευε καὶ τὸν κύριο ρόλο τὸν πρίγκηπο. Ζιζέλ ἦταν ἡ περίφημη χορευτρία Ταμάρα Τουμάνοβα. Ὅτι καὶ νὰ πῆ κανεὶς γιὰ τὴν τέχνη τῶν δύο αὐτῶν πρωταγωνιστῶν εἶναι λίγο. Ἀνατρέψουν κάθε σκέψη πὼς τὸ μπαλέτο δὲνμπορεῖ νὰ ἐκφράσῃ ὅλα τὰ συναισθήματα (ἐννοῶ τὸ κλασικὸ μπαλέτο). Κί' οἱ δύο τους μιλῶνε μὲ τὰ πόδια, μὲ τὰ χέρια, μὲ τὰ κεφάλια, μ' ὅλο του τὸ κορμί. Κί' οἱ δύο τους εἶναι πλασμένοι ἀπὸ στόφα ἀγνὰ καλλιτεχνικῆ, καὶ ἐξέρουν νὰ δώσουν σημασία καὶ στὴν ἐλαχιστὴ κίνησι, καὶ ποίησι σὲ κάθε στιγμῇ. Γόρω τους ἀέρινης οἱ χορευτρίες μὲ τίς ἀστρες τους μουσελίνες πετοῦσαν βαρετὰ ἀνάμεσα ὀδρανῶ καὶ γῆς.

Θλιβερὴ ἡ ὕπθεσις τῆς Ζιζέλ, βασιμένη σὲ κάποιο θρύλο, ὅτι οἱ ἀρραβωνιασμένες κοπέλλες πού πεθαίνουν πρὶν νὰ παντρευτοῦνε, γίνονται Γουάιτις, πνεύματα, καὶ χορεύουν τίς νύχτες μέσα στὰ δάση. Ἀλλοίμονο σὲ ὅποιον βρῆθῃ μπροστὰ τους. Χορεύουν γύρω του, ὅπου νὰ πῆσι νεκρός.

Ἡ χωρικὴ Ζιζέλ, τρελλὰ ἐρωτευμένη μὲ κάποιον πρίγκηπα, πού φαίνεται νὰ τὴν ἀγαπᾷ κί' αὐτὸς, μα-

βαίνοντας εαφνικά ότι αυτός θα παντρευτεί την ευγενή Μπατίλδη, πεθαίνει από τη λύπη της. Γίνεται Γουόλκιν, και ορκίζεται κι' αυτή μαζί με τους συντρόφους της από τον τάφο της τά μεσούντια, να χορήγη.

Αυτό το θέμα έβωσε την ευκαιρία να γραφεί μία θαυμάσια μουσική, και έβωσε επίσης στον Σέργιο Λιφάρ την ευκαιρία να παρουσιάσει ένα θέαμα αίθριο, κάτι ανάμεσα από όνειρο και πραγματικότητα, που σε καθλώνει και σε μαγεύει.

Αυτό πρόλαβα να ιδω στο Παρίσι, τον 'Ιούλιο, πριν από τις όριστικές διακοπές. Και στο τέλος του Αύγουστου, μία παράσταση του «Μαγευμένου αλόου», παράσταση που δεν μου έδωσε αναμνήσεις. Συνηθισμένη έκτελεση, με δύναμεις μέτριες με άνερασμα κοινότατο. Θυμήθηκα παραστάσεις του ίδιου έργου που είχα ιδεί άλλοτε στη Γερμανία, και προτίμησα να ξεχάσω την παράσταση της "Όπερας τών Παρισίων.

Όπωςδήποτε, ή "Όπερα τών Παρισίων έχει κάτι που σε μαγεύει. Θα γράψω δυό λόγια για όσους δεν αξιώθηκαν να την ιδούν.

Τό έξωτερικό της: Ένα πελώριο κτίριο, μεγαλοπρεπέστατο και αρμονικό, με αγάλματα, με μαρμαρίνες σκάλες, γκρίζο κι' αυτό όπως όλα τα κτίρια του Παρισίου. "Όσο όμως κι' έν είναι μεγαλοπρεπές απ' έξω, δεν έχει να μαντέψης την έσωτερική του ομορφιά.

Από τη σκάλα κιάλα αρχίζει ν' αποκτάς τό γιορτερό συναίσθημα που είναι απαραίτητο για ν' απολαύσης μία παράσταση όπερας. Τά λευκά μάρμαρα, ο πολυέλαιος, τά σκαλιστά ταβάνια. Κι' ο τουαλέτες. Οι περισσότερες Παρισινές πηγαιούν στην όπερα με βραδυά τουαλέττα, κι' άς μην είναι υποχρεωτικό. Μόνο στις πρεμιέρες είναι απαραίτητη ή βραδυά τουαλέττα: "Όμοι γυμνοί, κομμώσιες περιποιημένες, κοσμήματα και φαρδιές μεταξωτές φοδστες, που βροίζουν στο άνερασμα. Νομίζεις κανείς πως μεταφέρεται 100 χρόνια πίσω. Θα τό νόμιζε δηλαδή, άν δίπλα σ' αυτά, δεν έβλεπε και τά άκρα αντίθετα. Μπλόκους σπόρ, φανελένιες φοουτίσιες κοντές, φοουτανάκια νάυλου, πλάτες ήλιοκαμμένες. Είναι οι "Αμερικανοί περιηγητάι, που δεν προφθαίνω να ντυθούν για τό βραδυό θέαμα: "Έρχονται όπως ήταν από τό πρωί, όταν γύριζαν με τις μύτες ψηλά, και με τούς σπάλι όδηφού από μήλης τους "Αφίδια του Θριάμβου, στον τάφο του Ναπολέοντος, στο Λούβρο, στις Βερσαλλίες.

Δέν ξέρω τι γίνεται τό χειμώνα. Τώρα όμως τό καλοκαίρι, άν κάνης μία βόλτα στο φοαγιέ της "Όπερας, διερωτάσαι πολύ σοβαρά μήπως όνειρεύεσαι "Επικρατεί ή άγγλική γλώσσα, και κοντά σ' αυτήν κι' όλες οι άλλες γλώσσες του κόσμου. Τά γαλλικά μειο νεκτούν. Οι Παρισίνοι, άσφαλώς δεν περιμένουν να πάνε στην όπερα τούς τόν Αύγουστο.

Τό φοαγιέ: "Ένα εχωρησιό παλάτι, μέσα στο παλάτι. Μία αίθουσα, άστραφτερή από τό χρυσάφι, από τά κρύσταλλα, από τούς καθρέφτες. Προτομές διασημών τραγουδιστών της στολιούχου. Γουαζέες πεντάμορφες, με ένα άθάνατο χαμόγελο στα μαρμαρίνια τούς χείλην Τραγουδιστριές και χορευτριές, που πέθαναν έδώ και χρόνια. Νομίζεις πως ζουνε ακόμα ανάμεσα στον κόσμο, πως οι ψυχές τους πλανώνται στους γνώριμους αυτούς γάρους. Αλήτη την έντύπωση του παλιού και του άρχοντικού δίνει κι' ή αίθουσα. Με τά πορφύρα της βελούδα, με τά πολύποικλα ταβάνια της, με τούς ύπερμεγέθεις πολυελαίους, θυμίζει πολύ αίθουσα άνακτόρου της "Αναγεννήσεως παρά αίθουσα θεάτρου.

"Η σκηνή έχει άνακαινωθή, κι' έχει τελειοποιηθή με όλες τις μοντέρνες έγκαταστάσεις, (τά έγκαινια της άρχικής "Όπερας τών Παρισίων έγιναν στις 5 "Αναουαρίου 1875).

Αλήτη ήταν ή πό σπουδαία αισθητική απόλαυση που μου πρόσφερε τό Παρίσι φέτος. Κοντά σ' αυτήν, μία παράσταση στο Σατελέ. "Έντελώς διαφορητικό είδους απόλαυση αυτή. Τό θέατρο του Σατελέ, δέν έχει καμμία πραγματική ομορφιά. "Ένα μεγάλο, κοινότατο θέατρο. "Έκείνο που τείχει κατασπίσει κοσμοακουσμένο είναι οι τέλειες οηκνικές του έγκαταστάσεις, που τό έμπιρτούν να παρουσιάη έργα με τόσο πλούσια οηκνικά, που μπορούν να συναγωνιστούν τά πιο πλούσια έργα του άμερικανικού κινηματογράφου.

Είναι ο ναός της "Όπερέτας τό Σατελέ. Της πλούσιας, θεαματικής "Όπερέτας. Φέτος, όλόκληρο τό καλοκαίρι κράτησε τό πρόγραμμα της "Όπερέτα "τραγουδιστής από τό Μεξικό. "Υπόθεσις και μουσική χωρίς έξαιρητικές αξιώσεις, (Λιμπρέττο του Φ. Γκακερά, και Ρ. Βενού. μουσική και Φρανοί Λοπέζ). Πρωταγωνιστής δ Ροδίνι Χιργκουέν, περίφημος στο ρόλο του Μεξικανού. Μαλλέττα παραμυθένια, πλούσια, ένας χειμάρρος από δημοφες κοπέλλες κι' από ώριους χορούς. Πραγματικός πρωταγωνιστής όμως όλου του έργου ήταν ό σκηνοθέτης, ή ίσως καλλίτερα τά μηχανήματα του θεάτρου. "Άλλαξαν τουλάχιστον τριάντα σκηνογραφίες, Σκηνικό όνειρώδη. Πολιτικές όλόκληρες, κήποι, βασιρία, σκάλες, σοφίτες, μέγαρα, διαδρόχονταν τό ένα τό άλλο με τόση εύκολία πως άλλαζον οι οηκνές στον κινηματογράφο. "Ένα όργιο φαντασίας και πλούτου. Και κυρίαρχο παντού τό γαλλικό πνεύμα, σπιθηροβόλο, εύθυμο, κι' ή γαλλική χάρη στα κουκλιότα σωματικά και τών πρωταγωνιστριών, και τών έπιερων άνώνημων κοριτσιών του μαλλέτου. "Όπωςόποτε θέαμα, διόλου «ντεκολτέ». Καμμία σχέση με Φολι Μπερζέρ και με Μονμάρτηρ. Θέαμα όπου πηγαιναν έν οματίαι τά παιδιά τών σχολείων, που έρχονταν περιηρατικά στο Παρίσι. Είπα ένα Παρθενωαγείο "Έλβετικό να κινή ούρα στην πόρτα του θεάτρου, κι' ένα άμερικανικό κολέγιο. "Υπήρχαν βέβαια μερικά πικάντικα άστειλα, αλλά όυτε ίχνος γύμνιας και άπρεπέας.

Και τώρα θα πω δύο λόγια για τήν "Όπερα της Ρώμης. Κλειστή κι' αυτή, λόγω θερινών διακοπών. Οι παραστάσεις όμως δέν σταματούνε. Συνεχίζονται στο θερινό θέατρο της "Όπερας της Ρώμης, στις Θέρμες του Καρακάλλα, διασκευασμένες ό θεάτρο. "Η τύχη με εύνοησε και κατάβρωσα να βρω ένα εισιτήριο για μία παράσταση της "Αίντα. Κατόρθωμα πραγματικό, άν σκεφθί κανείς ότι ήταν ή τελευταία παράστασις στο θερινό θέατρο, κι' ότι τό σύστημα πώλησεως τών εισιτηριών της "Όπερας είναι πολύ δύσκολο και κοραιστικό.

Τό θέατρο βρίσκεται προς τό μέρος της θρχαίας Ρώμης μέσα στα θέντρα και στα άρχαία έρείπια. Περιλαμβάνει 1600 θέατες. "Η πρώτη έντύπωση, όταν τό συγκρίνομε με τό θέατρο "Ηρόδου του "Αττικού, είναι εις βάρος του. Τά καθίσματα έξιλινα, δέν δίνουν την όποβλητική εικόνα ενός άρχαίου θεάτρου. Αυτό ίσως να είναι τό μόνο του μειονέκτημα. Πλεονεκτήματα όμως άπειρα. Πρώτα πρώτα, έχει άπειρες εύδοβους που έμπιρτούν στους δεκάδες χιλιάδες θεατές να άδειάζουν τό θέατρο σε λιγώτερη ώρα απ' ότι χρειάζεται να ν' άδειάσει ένας οισδοηπος μικρός έλληνικός ύπαίθριος κινηματογράφος. Αυτό είναι τό πρακτικό μέ-

ρος. "Επειτα έλκυε ή όμορφιά. Πριν ακόμα άνοιξη ή αύλαια, ή ψυχή νοιώθει κάποιο μεγαλείο διάχτυο στην άτμόσφαιρα. Αύτη ή άνθρωποθάλασσα, μέσα στον μυριόμεινο άέρα της έξοχης, κάτω από τά μύρια άστέρια του ούρανοϋ, που λαμπυρίζουν στο ήμισφως (λίγα τά φώτα, ίσως για νά μέινη ή γοητεία της νόχτας). "Η σκηνή στριγγιμένη σέ πελώρια άρχαία ρωμαϊκά μάρμαρα. "Όλες οι γλώσσες του κόσμου κι έδω. "Αλλά και τά Ιταλικά δέν ύστεροϋν, πράγμα που δείχνει πως κι' ο Ρωμαίοι παρακολουθούν μέ άγάπη τά θερινά θέαματα της "Όπερας.

"Άνοιγει ή σκηνή. Τότε, κόβονται άδες οί άναπνοές. Τέτοιο θέαμα σπάνια μπορεί νά παρουσιάση εύρωπαϊκό θέατρο. Σκηνή πελώρια, που έπιτρέπει στον σκηνοθέτη όλα τά παιχνίδια της φαντασίας του. "Ένδυμασίες άειρω, μπαλλέτα τέλεια, που μπορούν νά συναγωνιστούν τά καλύτερα μπαλλέτα του κόσμου. Καμμία πεντακοσαριά άνθρωποι επί σκηνής. Στρατός δόλο-

κληρος, και Ιππικοί μέ άληθινά άλογα, και άληθινά έρματα, και ζωντανές γκαμήλες.

"Άφ'ησα τελευταία τίς φωνές και την όρχήστρα. Φωνές διαφόρων είδών. "Η "Άιντα όχι Ιδανική. "Η φωνή της γλυκειά, χανόταν στο χάος αυτό του θεάτρου. "Άντίθετα ή "Άμερική κατόρθωνε μέ άπόλυτη άνεση νά καλύφει τό πελώριο αυτό διάστημα. Τό ίδιο και ο Ρανταμής. Κι' ή όρχήστρα Ιδανική, μία πνοή θαρρείς που ξεπεριόταν μέσα από τή νόχτα, μέσα από τά άρχαία έρείπια. "Απ' όλα τά θεάματα που είδα στην Εύρώπη σ' αυτό μου τό ταξίδι, ή παράσταση αύτη της "Άιντα, θά μου μέινη πιο άληθομύνη. "Ισως γιατί ήταν ή μόνη που συνεδύαζε τόσο τέλεια τόσο διάφορους πολιτισμούς. Τόν άρχαίο ρωμαϊκό πολιτισμό, μέ την πιο άγνή νεώτερη Ιταλική παράδοση της μουσικής. Μιά μυσταγωγία, άπίθανα ποιητική, και τόσο ύποβλητική, που όταν τελείωσε ή παράσταση κι' άναψαν τά φώτα, μέ δυσκολία πήραμε μέσα στο πλήθος τό δρόμο του γυρισμού στην καθημερινή ζωή.

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΒΑΓΝΕΡΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

(Συνέχεια από τό προηγούμενο)

"Όπως τό συμφωνικό ποίημα έτσι και τό συμφωνικό δράμα, δηλαδή αυτό που άνόμισε ο Βάγνερ λυρικό δράμα, έμφανίζεται λίγο ύστερα από την πιο θαυμαστή άνθιση που γνώρισε ποτέ ή άπόλυτη μουσική μέ τό έργο του Μπετόβεν. "Άσχολούμενοι σέ προηγούμενα σημείαματα μέ τό Συμφωνικό Ποίημα προσπάθησαμε νά τοποθετήσουμε Ιστορικά τή εξέλιξη αύτη της συμφωνικής μουσικής, νά έξηγήσουμε τή νέα αύτη σύζευξη της μουσικής μέ τόν λόγο και νά διακρίνωμε τίς συνέπειές της στη σύγχρονη μουσική. "Η επάνοδος της μουσικής στην έξάρτησή της από τόν λόγο παρουσιάστηκε τότε μέ δύο μορφές διαφορετικές, τή μορφή της συμφωνίας στην όποία εισάγεται ο λόγος, δηλαδή τό συμφωνικό ποίημα, και τή μορφή του μελοδράματος στο όποιο εισάγονται συμφωνικές φόρμες ή συμφωνικά στοιχεία, δηλαδή τό συμφωνικό δράμα.

"Η επίδραση του Μπερλιόζ και του Λίστ. Ιδίως του Λίστ, πάνω στον Βάγνερ είναι πολύ μεγαλύτερη από ό,τι συνήθως πιστεύεται. "Η Ιδέα του έξαγγελτικού θέματος ύπάρχει κι' όλος στα προγράμματα της Φανταστικής Συμφωνίας και του Χάρολντ στην "Ιταλία, του Μπερλιόζ, και πολλά από τά ερμήματα του Βάγνερ δέν είναι οίγην πραγματικότητα παρά ερμήματα του Λίστ. Μόνο που ο Βάγνερ, πιο έγκεφαλικοί και πιο δογματικός, ζητεί παντού κάποιο βαθύτερο νόημα, προσπαθεί νά έξαγάγη συμπεράσματα και νά τους δώσει καθολικό χαρακτήρα και προχωρεί μέ περισσότερο σύστημα από τους δύο άλλους ρομαντικούς που είναι πιο αδύρμητοι και ίσως πιο έξωτερικοί.

Γιά νά αιτιολογήση ο Βάγνερ τή νέα σύζευξη της μουσικής μέ τόν λόγο άναζητεί τά επιχειρήματά του που βαθύτερα, ξεκινώντας πάντα από την άρχαία ελληνική τραγωδία. Καί πρώτα απ' όλα άναζητεί τίς

αίτίες της παρακμής του άρχαίου δράματος, του έργου τέχνης στο όποιο συγκεντρώνονται όλες οι τέχνες, όρθότατα δέ παρατηρεί ότι ή παρακμή αύτη σημειώνεται μόλις οι τέχνες που τό άποτελοϋσαν χωρίζονται σέ τέχνες ανεξάρτητες, παίρνοντας ή κάθε μία τόν δικό της δρόμο. Συνέπεια της χειραφέτησης κάθε τέχνης δέν ήταν μονάχα νά έφυλισθή ή άρχαία τραγωδία. "Έξετάζοντας την εξέλιξη των ανεξαρτήτων τεχνών καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «κάθε τέχνη τείνει προς μία άπεριόριστη επέκταση της δύναμής της, δει ή τάση αύτη την όδηγει τελικά στό θάνατό της και ότι τά θρία αυτά δέν μπορούν νά ξεπεραστοϋν χωρίς κίνδυνο νά πέσωμε στο άκατανόητο, τό άλλόκοτο και τό άσυνάρτητο. Φάνοτας σ' αυτό τό σημείο, συνεχίζει, μου φάνηκε πως έβλεπα καθαρά ότι κάθε τέχνη, μόλις φτάση στό θρία της δύναμής της, ζητά νά δώσει το χέρι σέ μία άλλη τέχνη συγγενική». Αύτη την τάση προς συνεργασία μεταξύ των τεχνών τό φάνηκε ότι μπορούσε νά την άποδείξει κατά τόν πιο χριπτικό τρόπο στις σχέσεις μεταξύ ποίησης και μουσικής, κυρίως ύστερα από την έξαιρετική σημασία που έλαβε ή σύγχρονη μουσική. «Προσπαθούσα έτσι νά σουλλάβω, λέγει, τό έργο τέχνης που πρέπει ν' άγκαλιαζή άδες τίς τέχνες και νά τίς κάνη νά συνεργάζονται για την άνώτατη πραγματοποίηση του σκοπού του...».

"Όπως φαίνεται από τά παραπάνω λόγια, ή επίτροφη του Βάγνερ στο Ιδεώδες της άρχαίας τραγωδίας δέν είχε μονάχα ως σκοπό νά του έπιτρέψη νά βρη την Ιδεώδη μορφή του λυρικού δράματος ή ακόμα την Ιδεώδη μορφή του έργου τέχνης άλλα και νά έπιτρέψη στις τέχνες ν' άποφύγουν ένα άδιέδοτο, άδιέδοπο που είναι μία γιά μας όλοφάνεια. "Αν και τό συμπέρασμα του Βάγνερ φαίνεται όρθότατο, όταν ο Γ.βιος ξεκίνησε από αυτό για νά φτιάξη τό έργο του, σπένεβαλε κι αυτός μαζί μέ τους άλλους στο νά όδηγήση

ή τέχνη ακόμη πιο γρήγορα στο αδιέξοδο που ήθελε να αποφύγει. Κι αυτό, γιατί δεν έλαβε υπ' όψιν του πως οι τέχνες που αναπτύχθηκαν ανεξάρτητα ή μία από την άλλη και με δικούς της νόμους ή κάθε μία, δεν μπορούσαν πιά να ενασμαζούν έτσι όπως ήταν στην τελευταία τους μορφή.

Η καθαρή ή απόλυτη μουσική είχε φτάσει στα όρια της δύναμής της με το έργο του Μπετόβεν και πιο πέρα δεν υπήρχε πιά παρά το χάος. Ούτε όμως μπορούσε, να συζευχθεί με το λόγο. Οι συγκρούσεις που θα προκαλούνταν ήταν μοιραίες. Αυτό συνέβη στο συμφωνικό ποίημα, που κράτησε μάλιστα τόν λόγο ως απλό βοήθημα. Στο συμφωνικό δράμα όπου ο Βάγνερ επέδειξε όπως πίστευε μια Ισοτιμία μεταξύ λόγου και μουσικής οι συγκρούσεις έγιναν πιο φανερές και ωδήγησαν ασφαλέστερα στο ακατανόητο, το αλλόκοτο και το ασυνάρτητο που φοβόταν ο ίδιος.

Αν οι Έλληνες από την αρχαιότητα ως τους τελευταίους βυζαντινούς χρόνους πραγματοποίησαν την σύζευξη της μουσικής με το λόγο αυτό όφειλεται στο γεγονός ότι η μουσική τους ήταν άλλη από εκείνη που διαμορφώθηκε στη Δύση από τον Μεσαίωνα κι έδωθε. Η Έλληνική μουσική υπήρξε πάντα ρυθμο-μελωδική και μονόφωνη. Η έμφωνη των Έλλήνων στην μονόφωνη μουσική, ακόμη και την εποχή που η μουσική της Δύσης καθιέρωσε οριστικά την πολυφωνία με θαυμάσια ήδη έπιτεύγματα, δεν πρέπει ν' αποδοθεί μονάχα στο συντηρητικό πνεύμα των Βυζαντινών αλλά και στην πίστη που είχαν πάντα οι Έλληνες στη δύσκολη του λόγου με τη μουσική. Με την μονόφωνη μουσική ο λόγος δεν συγκρούεται ή τουλάχιστον δεν συγκρούεται τόσο όσο με την πολυφωνική μουσική, αφού η απαγγελία του λόγου είναι ένα είδος ύπουτοπούδους μελωδίας. Αντιθέτως στη Δύση, από τα πρώτα κι έλας βήματα της πολυφωνίας ο λόγος είχε οδισιαστικά καταρτηθεί. Η μορφή αυτή της μουσικής αλλοιώθηκε σημαντικά στην αναγέννηση με την επίδραση του αρχαίου ιδεώδους. Η πολυφωνία απλοποιήθηκε τότε και μπηκε σε δεύτερο πλάνο για να προβληθεί ή μελωδία αλλά ή πολυφωνία δεν έργησε να επανέλθει με άλλη μορφή, της αρμονίας, και να συνδυαστεί άργυτερα πάλι με την αντίστικτική πολυφωνία. Συνεπώς, ή δυτική μουσική ξεκίνησε από την κατάργηση του λόγου και ή προσφυγή κάθε τόσο στο λόγο ένα και επίδρασε σημαντικά στην εξέλιξη της δεν καθάρθηκε εν τούτοις ποτέ ν' αλλάξει τόν βασικό χαρακτήρα της.

Για να επανέλθει ή δυτική μουσική στο αρχαίο ιδεώδες θα χρειαζόταν πολλές, πάρα πολλές θυσίες τών όσων είχαν έπιτευχθεί με αιώνων αναήτηθεις και την είχαν έλευθερώσει από κάθε εξάρτηση, θα χρειαζόταν ν' άπληρηθεί ή δυτική μουσική τόν ίδιο τόν έαυτό της. Αυτό τó είχαν εν μέρει αντίληφθεί οι μουσουργοί της Αναγέννησης και θυσίασαν τά θαυμάσια έπιτεύγματα της αντίστικτικής πολυφωνίας για να περιοριστούν σε μία μελωδία. Δέν μπόρεσαν όμως να θυσίασουν και τη συνοδεία της όρχήστρας. Πάντως, από αυτή την άποψη έπληρωσαν κατά πολύ ο' εκείνο που έπέτυχαν οι αρχαίοι ποιητές - μελωδοί.

Αντίθετα πρós τους Φλωρεντινούς, ο Βάγνερ προσπάθει να έπιτύχη τη σύζευξη του λόγου με τη μουσική χωρίς να θυσιάσει τίποτε από τά ακόμη πλουσιότερα έπιτεύγματα της απόλυτης μουσικής που κληρονόμος ή εποχή του, ενώ συγχρόως περιφρονεί τη συμβατική μορφή του δράματος - λιμπρέττου και ζητά

ν' άνεβάση στο μουσικό θέατρο τó ποιητικό δράμα τού Ζαίπφεν. Προχωρεί της έπóλυτης μουσικής πύο πέρα από τά τελευταία όρια της πού χαράσσονται με την ένάντη συμφωνία τού Μπετόβεν και τά τελευταία κουαρτέττα του, την πλουτίζει με νέα εύρηματα, δικά του και άλλων, και προσπαθεί να την συγχυεύσει με τó ποιητό δράμα. Ένώ λοιπόν πιστεύει και διακηρύσσει ότι μία τέχνη όταν αναπτυχθεί ανεξάρτητα από τις άλλες φθάνει στα όρια της δύναμής της και πύο πέρα ύπάρχει τó ακατανόητο και τó ασυνάρτητο, ο ίδιος έρχεται με τó έργο του να ξεπεράσει αυτά τά όρια. Πώς όμως θά μπόρει να δώσει τó αισθητικό δράμα με τη συμφωνική μουσική; Τό πρόβλημα αυτό θα προσπαθήσει να τó λύσει δίδοντας στη μουσική του ένα χαρακτήρα συμβολικό.

••

Ό συμβολισμός στη μουσική δέν ήταν κάτι τó καινούργιο στην έποχή τού Βάγνερ. Ένας από τους πρώτους συμβολιστές, όπως ύποστηρίζει ο Albert Schweitzer στο βιβλίο του *Bach, le musicien poete*, ήταν ο Μπάχ. Ό Schweitzer μελέτησε ιδιαίτερα την έναρμόνιση τών περιφώνων *chorals variés* και βρήκε ότι ο Μπάχ έπλησε συμβολικά μοτίβα, εκφραστικά ή περιγραφικά, για να συνοδεύσει τη μελωδία τού κοράλ και να έρμηνεύσει μουσικά τó ποιητικό του κείμενο. Χαρίς να κύνη περιγραφική μουσική, ο Μπάχ προσπαθεί να βρη για κάθε κοράλ μία *formule d'accompagnement* πού να συμβολίζει την κεντρική ιδέα τού κειμένου. Μελετώντας λοιπόν τά κοράλ τού Μπάχ μπορούμε να φτιάξουμε, κατά τόν Schweitzer, ένα είδος λεξιλογίου από μοτίβα ή ρυθμούς. Τό ίδιο θά μπορούσαμε να κάνουμε και για τά τραγούδια τού Σούπερ. Αυτό λέγουν οι μελετητές όπως λέγουν και τόσα άλλα. Είδικά όμως για τόν Μπάχ ξέρουμε ότι δέν βασανίστηκε ποτέ να προβάλι τó ποιητικό κείμενο και ότι σε κάθε τέτοιο κείμενο δέν έδτε παρά τίς δυνατότητες πού τού παρείχε για ν' αναπτύξει τη μουσική του.

Τις προσπάθειες αυτές ο Βάγνερ τις έγενέκωσε σ' όλο τó έργο του και ο συμβολισμός στη μουσική και λίγο άργότερα ο συμβολισμός στην ποίηση έγινε στην έποχή τού βαγνεριανού δόγμα. Για τόν Βάγνερ τά θέματα - σύμβολα γίνονται αυτή ή οδσία της μουσικής και με αυτά θα προσπαθήσει να δώσει τη συμφωνική μουσική του με τó δράμα. Τά έξογγελικά θέματα εκφράζουν τó βαθύτερο νόημα τού δράματος μ' ένα τρόπο έξαιρετικά πολύπλοκο και έγκαφαλικό. "Άλλοτε εμφανίζονται για να συμβολίσουν, έναν ήρωα ή ένα αντίκειμενο ή για να εκφράσουν ένα συναισθημα ή μια σκέψη, άλλοτε πάλι αναπόδοστονται, διευρύνονται, μεταμορφώνονται, συγκρούονται μεταξύ τους ή συνδυάζονται για να συμβολίσουν ανάλογες δραματικές καταστάσεις. Και ή εμφάνιση, ή ανάπτυξη, ή μεταμόρφωση και ο συνδυασμός τών θεμάτων άποτελούν μία σμπαγή συμφωνική ήλη πού αναπτύσσεται όπως περίπου ή θεματική ανάπτυξη στο κέντρο ενός συμφωνικού άλλέγκρο. Η συμφωνική μουσική παίρνει τόσο μεγάλη σημασία ώστε να εκφράζει αυτό τó δράμα πύο πολύ και πύο βαθειά από όσο τó εκφράζει τó ποιητικό κείμενο και ή σκηνική δράση. Έτσι τó δράμα κατατλήγει να μύν παίζεται πάνω στη σκηνή από τά πρόσωπα πού τó ζωντανεύουν άλλα στην όρχήστρα με τά μοτίβα πού εκφράζουν β, τι βαθύτερο κρύβουν τά πρόσωπα τού δράματος. Έτσι πλησιάζουμε στην προγραμματική μου-

οική του Μπερλιόζ και το συμφωνικό ποίημα του Λίστ με μόνη διαφορά ότι στο συμφωνικό δράμα του Βάγνερ προβάλλονται παράλληλα με τη μουσική, το ποιητικό κείμενο και οι εικόνες ενώ στην προγραμματική μουσική πρέπει ο άκροατής να έχει υπ' όψη του το ποιητικό κείμενο και να πιάσει ο ίδιος με τη φαντασία του τις εικόνες που προκαλεί η μουσική. Τα συμφωνικά δράματα του Βάγνερ θα μπορούσαν να θεωρηθούν σαν τεράστια συμφωνικά ποιήματα σε τρία μέρη, τις τρεις πράξεις τους. 'Η έννοια της τριμμερούς επίτουχάναται με τα κυριαρχούντα σ' όλο το έργο εξαγγελτικά μοτίβα που είναι, διαί περιπου τα κυκλικά μοτίβα στο συμφωνικό ποίημα.

'Αν θεωρήσουμε ένα βαγνερικό συμφωνικό δράμα ως συμφωνικό έργο θα δοίμε τότε πόσο ξεπέρασε τα όρια της μουσικής που έφροβόταν ο Βάγνερ όταν εκήρυξε την ανάγκη της έπιστροφής στη συνεργασία των τεχνών. Πράγματι ενώ η έννοια του Μπετόβεν, που στην εποχή της έθεωρείτο ότι ξεπερνούσε τις λογικές διαστάσεις ενός συμφωνικού έργου, μόλις έφθανε σ' διάρκειά της ή μια ώρα και δέκα λεπτά και περιείχε ένα σχετικά μικρό αριθμό θεμάτων ώστε να μπορέσει να τα συγκρατήσει ο άκροατής, ένα συμφωνικό δράμα του Βάγνερ φθάνει κομμάτι φορά σ' διάρκειά της εξή ώρες και περιέχειλόκληρο λεξιλόγιο θεμάτων που άπωοδήτοτε είναι αδύνατο να συγκρατήσει ένας, έστω και καλλιτεργημένος, άκροατής. Στη συμφωνική μουσική τέτοιες διαστάσεις δεν είναι μόνο κολλοσιαίες. Είναι τερατώδεις. 'Αλλά ακόμη και αν θεωρήσουμε ένα βαγνερικό δράμα ως δράμα, οι διαστάσεις του δεν παύουν να ξεπερνούν κάθε όριο, ίδιος άν το συγκρίνωμε με μια αρχαία τραγωδία ή οποία διαρκεί συνήθως λιγώτερο από όσο μια πράξη ενός Βαγνερικού δράματος. 'Η προσπάθεια που έχει να καταβάλει ο άκροατής να παρακολουθήσει ένα έργο τόσο πολύπλοκο είναι συντριπτική. Σκοπός της τέχνης όμως δεν είναι να συντριβεί και να έξουθενώνη. Είναι να διαστέλλη, να έξωψαν, να συγκινή ή ακόμη και να ευχαριστή και να διασκεδάξη. 'Αλλιώς δεν είναι παρά τέχνη παρακμή.

Στά λυρικά ή ακριβέστερα στα συμφωνικά δράματα του Βάγνερ προσπάθησε να συγχωνεύσει το δράμα με τη συμφωνική μουσική. Τελικά όμως δεν κατώρθωσε παρά να τοποθετήσει τη συμφωνική μουσική πάνω στο δράμα χωρίς ούτε να συγχωνεύσει τα δύο αυτά στοιχεία ούτε να τα ίσοροπήσει. 'Αν θέληση ο θεατής - άκροατής να παρακολουθήσει το δράμα δεν θα μπορούσε να παρακολουθήσει τη συμφωνική μουσική που το έρμηνεύει γιατί έκείνη είναι τόσο πολύπλοκη ώστε άπαιτεί να συγκεντρώση σ' αυτήν όλη την προσοχή του. Ούτε θα τον ίκανοποιήση ως δράμα, με την έννοια που έχει το δράμα στη Δύση, γιατί από αυτή την άποψη ένα βαγνερικό δράμα με τα παραμυθένια θέματά του, με τον εκζητημένο συμβολισμό που και κυρίως με το συνεχές τραγούδι των προσώπων που είναι πέρα από συμβατικό. 'Αν θέληση πάλι ο θεατής - άκροατής να παρακολουθήσει τη μουσική τότε θα άναγκαστεί ν' άγνοήσει το δράμα. Και θ' αναφέρωμε σχετικά μερικά λόγια του ίδιου του Βάγνερ. 'Όταν σέ μια παράσταση των Νιμπελούνγκεν είδε ο Βάγνερ μία γνωστή του κυρία να παρακολουθεί με πολύ προσοχή το θέαμα της έκλεισε με τά χέρια του τά μάτια και της είπε: «Μά μήν κυττάτε τόσο πολύ! 'Ακούτε!» Και ο βαγνε-

ριστής Ρομάν Ρολάν που τό αναφέρει συμπληρώνει: «ο καλύτερος τρόπος για να παρακολουθήσει κανείς μία παράσταση του Βάγνερ είναι ν' άκούη με κλειστά τά μάτια». 'Αλλά δεν είναι αυτά μία όμολογία παραερχόμενη από τον ίδιο τον Βάγνερ και από ένα βαγνεριστή, όπως και από πολλούς άλλους, ότι το «ειδωδες έργο τέχνης» στο οποίο συνδυάζονται όλες οι τέχνες δεν είναι ούσιαστικά παρά μουσικό έργο και ότι οι τέχνες που τό άποτελούν δεν ίσοροπούνται; Ποιό άλλο δράμα και ακόμη περισσότερο ποιά αρχαία τραγωδία μπορεί κανείς να παρακολουθήσει με κλειστά τά μάτια;

'Όταν σ' ένα έργο τέχνης τά στοιχεία που τό άποτελούν δεν ίσοροπούνται άλλα ένα από αυτά έπιβάλλεται και όπέρχει των άλλων, τότε τά άλλα στοιχεία ούσιαστικά καταργούνται. 'Ο Βάγνερ ξεκίνησε ως ποιητής. 'Αν, έχοντας ως πρότυπο τον Σαίξπηρ όπως τον είλε, έγραφε μόνο ποιητικά δράματα χωρίς να έχει υπ' όψη του να τά φτιάξη και μουσικά δράματα ίσως τότε να γινόταν ένας μεγάλος δραματικός ποιητής και ίσως ή θέση του να ήταν κοντά στον Γκαίτε, τον Σίλλερ και τον Γκριλλπάρτερ. 'Αλλά δεν ήταν μόνο ποιητής, ήταν και μουσουργός. Κι ο ποιητής ούσιαστικη για χάρη του μουσουργού. Μέσα στο άμφισβητούμενη σήμερα άξιας ποιητικά δράματα του άπαιτείτο να άπάρουν άραία μέρη. Τά μέρη όμως αυτά άγνοούνται μοιραία γιατί προβάλλεται στο πρώτο πλάνο ή μουσική, μία μουσική που έχει τους δικούς της νόμους και δεν δέχεται όποιαωρήσεις.

'Αν τά έργα του Βάγνερ παραμένουν ακόμη όχι ως δράματα άλλα ως μουσικά δράματα, αυτό όφείλεται στο γεγονός ότι ο θρύλος του Βάγνερ και το βαγνερισμο είναι πολύ πρόσφατος, γιατί δημιουργήθηκε μία παράδοση που γίνεται συνήθως άνεξέλεγκτα δεκτική και γιατί υπάρχει ακόμη το θέατρο του Μπαϊρόιτ για να την συνεχίξη. Κανείς όμως δεν μπορεί να μας βεβαιώσει ότι τά λυρικά δράματά του, ίδιος τά πιό «βαγνερικά» θα παραμένουν ως λυρικά δράματα και ότι δεν θ' άκούγυνται άργότερα μονάχα ως μουσικά έργα, ως όρατόρια, με τις άπαραίτητες περικοπές που δεν λείπουν άλλα και σήμερα. 'Ηδη με παρόμοιες έκτελέσεις, με έγγραφές σέ δίσκους και με ραδιοφωνικές έκπομπές το έργο του Βάγνερ περιορίζεται σιγά - σιγά στο πραγματικό του στοιχείο, τη μουσική. 'Ετσι ή σκηνηκή άνομβωση καταργείται και δεν καταργείται μονάχα αυτή. Καταργείται και ο λόγος. Ούτε τον παρακολουθοίμε όταν άκούμε ένα βαγνερικό έργο, ούτε μάς ένοχλεί (άν συμβαίνει να μη έξωρουμε την γλώσσα στην όποία τραγουδιεται.

Το έργο του Βάγνερ άνήκει πιά άποκλειστικά στη μουσική. 'Όταν ο σόλος του βαγνερισμού έκόπασε φάνηκε πια καθαρά ότι ή έπίδραση του Βάγνερ, όσο μεγάλη και άν ήταν, περιορίστηκε άποκλειστικά στη μουσική. Τό δυτικό θέαμα έξελίχθηκε ακόμη άνεπείραστο από τις βαγνερικές όψεις πάνω στις βάσεις που είχαν τοποθετήσει άλλοι πολύ πριν άπ' αυτόν. 'Η προσπάθεια όμως της Βάγνερ άποτελεί ένα νέο πείραμα χρησιμοποίησης της μουσικής στο δράμα και από αυτή την άποψη μπορούμε να βγάλωμε ώρισμένα συμπεράσματα.

(Τό τέλος στο επόμενο)

FRANCISCO TARREGA

Στις 21 τοῦ προσεχοῦς Νοεμβρίου συμπληρώνονται 100 χρόνια ἀπ' ὅταν γεννήθηκε ὁ **Francisco Tarrega**, ὁ θεμελιωτής τῆς κλασικῆς τέχνης τῆς Κιθάρας.

Στις περισσότερες χώρες ποῦ ἡ κιθάρα ἔχει πάρει μιὰ ἐξέχουσα θέση, ὄργανώνονται εἰδικές γιορτές, γιὰ τὴ μνήμη τοῦ μεγάλου αὐτοῦ δασκάλου τῆς κιθάρας, ἡ δὲ Ἰσπανικὴ Κυβέρνησις ἀπεφάσισε ὅπως στις 21 Νοεμβρίου 1952 ἐκδώσῃ ἀναμνηστικὸ γραμματόσημο «**Tarrega**». Μὲ τὴν ἐοκείρια αὐτὴ θὰ ἤθελα νὰ γνωρίσω στὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τοῦ περιοδικοῦ μας μὲ λίγα λόγια τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου αὐτοῦ καλλιτέχνη.

Ὁ **Francisco Tarrega** γεννήθηκε στις 21 Νοεμβρίου τοῦ 1852 στὸ **Villareal** τῆς Βαλένθιας ἀπὸ ὕγονεῖς πολὺ φτωχοῦς. Κάποιος θαυμαστής τοῦ ταλέντου του τὸν βοήθησε νὰ νὰ ἐγγραφῇ στὸ Ἐθνικὸ Ὁδεῖο τῆς Μαδρίτης στὴν τάξη τοῦ πιάνου καὶ τῆς ἁρμονίας ἀπ' ὅπου καὶ ἀπεφοίτησε μὲ πρῶτο βραβεῖο.

Μετὰ τὴ σπουδὴ του στὸ Ὁδεῖο, πῆρε τὰ πρῶτα μαθήματα κιθάρας ἀπὸ ἕναν τυφλὸ λαϊκὸ κιθαριστὴ τῆς Μαδρίτης.

Τὸ πρῶτο του ρεσιτάλ κιθάρας χάραξε ὀριστικὰ τὴν καριέρα του. Ὁ **Tarrega** βρέθηκε γιομάτος πίστη κι ἀγάπη γιὰ τὴν κιθάρα σὲ μιὰ ἐποχὴ ποῦ τὸ ὄργανο αὐτό, μετὰ τὸν **Arcas** (1837 - 1883) εἶχε πάσει ὄχι μόνο στὴν ἀφάνεια ἀλλὰ καὶ στὴν περιφρόνηση τοῦ μουσικοῦ κόσμου.

Κι ὅμως ὁ **Tarrega** τὸ ἀνάδειξε καὶ τὸ ἀνέβασε τεχνικὰ καὶ μουσικὰ. Τὸ στὺλ τῆς τεχνικῆς παρου-

σιάστηκε νέο καὶ πρωτότυπο. Ἀπὸ τὸν ἀγνωστο παρὰ μισο δάκτυλο τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ποῦ ὡς τὴν ἐποχὴ του δὲν ἐχρησιμοποιεῖτο, ἔκανε ἕνα ὄξιο ἀντίπαλο τῶν ἄλλων δάκτυλων. Κατόρθωσε νὰ φανερώσῃ ἀγνωστα μυστικὰ τῆς κιθάρας καὶ γενικὰ τῆς ἔδωσε καινούργια ζωὴ καὶ ψυχὴ.

Ἄνεκάλυψε τοὺς περισσό-
τερος ἀπ' τοὺς πιθανοὺς τρό-
πους ἐκτελέσεως καὶ τελικὰ
ἀγωνίστηκε μὲ ὅλη του τὴ
δύναμη γιὰ νὰ πετύχει ἕνα τέ-
λειο παίξιμο τοῦ ὄργανου αὐ-
τοῦ μὲ ὅλα τὰ δάκτυλα. Στὴν
ἐποχὴ του, ὅπου κυριαρχοῦσε
ὁ Βαγενρισμὸς, τὸ κοινὸ προ-
τιμοῦσε τοὺς ἀκροβάτες δεξιο-
τέχνες τοῦ ὄργανου. Ὁ **Tar-
rega** ὅμως κατόρθωσε νὰ ἐπι-
βάλῃ στὴν ἐκτίμησή τοῦ κοι-
νοῦ αὐτοῦ τὴν κιθάρα, ἐρημ-
νεύοντας μ' αὐτὴ ἔργα μεγά-
λων συνθετῶν, ἀπὸ τὸν Μπάχ
ἕως τὸν σύγχρονο του **Albéniz**
ποῦ, ἀκούοντας τὰ ἔργα του
παιγμένα ἀπὸ τὸν **Tarrega**
στὴν κιθάρα, εὗρισκε πὼς ἀ-
ποδίδονταν καλύτερα ἀπὸ τὴν
κιθάρα παρὰ ἀπὸ τὸ πιάνο.

Μαθηταὶ του ὑπῆρξαν ὁ
Miguel Llobet, ποῦ πέθανε
τὸ 1943 καὶ οἱ **Emilio Pujol**
καὶ **Daniel Fortea** καὶ οἱ δύο
ἐγκατεστημένοι τώρα στὴν Ἰ-
σπανία, ὁ δεύτερος μάλιστα
ὡς καθηγητῆς τῆς κιθάρας στὸ
Ἐθνικὸ Ὁδεῖον Μαδρίτης.



FRANCISCO TARREGA

Τὸ ἔργο τοῦ **Tarrega** εἶναι μεγάλο σὲ ὄγκο καὶ πλούσιο σὲ περιεχόμενο.

Ἡ κιθάρα τοῦ ὀφείλει πολλὰ, οἱ δὲ σημερινοὶ κιθαρισταὶ τὰ πάντα.

Πέθανε στὴ Βαρκελώνη τὸ 1909.

από τη σκηνή του ένταφιασμού. «Am Abend, da es kühlte war» (Τό βράδυ σάν δροσίσε)· τό φτάσιμο τοῦ σούρουπου, ἡ γαλήνη τῆς βραδυᾶς, καί σύγκοιρα ἡ καταπράυνση τῆς καρδιάς καί τῆς ψυχῆς μετά τό τριμῆρ μιστήριον, ἐρμηνεύονται μέ μιᾶ ἀπλότητα καί σύγκοιρα μέ μιᾶ βαθύτητα αἰσθημάτων πού δέν εἶναι δυνατοί νά περιγραφθοῦν.

Ἡ ἀφήγηση τοῦ Εὐαγγελιστοῦ γίνεται κατά τόν ἴδιον τρόπο, ἴσως μέ ἀκόμα λίγο περσιότερη λυγερὰ, ἀπ' ὅσο γίνεται στό κατά Ἰωάννην Πάθος. Ὁ ἀφήγητής δέ βγαίνει ἀπό τήν αντικειμενικότητα του, παρ' ὅμοιο γιά νά ὑπογραμμίσῃ μιᾶ λέξη ἢ νά περιγράψῃ μιᾶ κατάσταση. Μιά ἀπ' αὐτές τίς σπανιότατες σκηνές εἶναι ἡ σκηνή τοῦ ὁ Ἰησοῦς ὀρχίζεται νά κυριεύτῃ ἀπό τήν ἀγωνία καί τή θλίψη· μιᾶ ἄλλη, ἡ πύ γνωστή εἶναι ἡ σκηνή ἡ σχετική μέ τήν ἀπειλοσία τοῦ Πέτρου.

Γιά τό μέρος τοῦ Ἰησοῦ, ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε διαφορτικῶς στόλ. Τά λόγια του ἐρμηνεύονται συχνά, μ' ἕνα εἶδος ὀρίζου· καί προπάντων, ἡ συνοδεία δέν δίνεται στό ἐκκλησιαστικῶ ὄργανο καί στό κοντινοῦς μονάχα, ἔτσι κάθε φορά πού μιλάει ὁ Χριστός, τό κουσάρτετο τῶν ἐγχόρδων ὑπογραμμίζει ὅ,τι λέει. Ἐξ ἄλλου εἶναι ἀνώφελο, νά ἐπιμεινόμε ἐκθειάζοντας τήν ὁμορφιά αὐτῶν τῶν φράσεων. Ἄς θυμίσουμε μονάχα· πῶς ἡ σκηνή τοῦ Μυστικοῦ Δειννοῦ εἶναι ἕνα ἀπό τά πιό ὑπερβλητικά μέρη τοῦ Ἔργου.

Τά κοράλ αὐτοῦ τοῦ Πάθους θαυμάστηκαν ἰδίαιτερα σέ κάθε ἐποχή. Πραγματικά διαλέχτηκαν καί μισήστηκαν μέ καλλιτεχνικῶ καί θρησκευτικῶ ἀσῶθμα, πού δέ μπορεί νά μή συγκινεῖ. Ἐπί τῶν δεκατίσσερα κοράλ τοῦ Πάθους αὐτοῦ πού εἶναι συνθεμένα καί τραγουδιούνται ἐντελῶς ὁμοίωτροπα, πέντε ἔχουν τή μελωδία τοῦ φωνισμοῦ τοῦ Π. Γκέοργκεν: «*O Haupt voll Blut und Wunden*» (Ὁ ἀρχηγέ κατασηγμένε). Δυό φορές ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε αὐτό τό κοράλ μέ ἑξακοσάσι συγκινητικῶ τρόπο: τήν πρώτη φορά μετά τό κοροϊβευτικῶ χωριδικῶ τραγοῦδι: «*Χαίρε, ὁ βασιλεῦς τῶν Ἰουδαίων*», καί τή δεύτερη μετά τήν ἀφήγηση τοῦ θαυμάτου τοῦ Ἰησοῦ· ἐδῶ ὅμως διαλέγει τή στροφή: «Ὅταν μιᾶ μέρα πῶς καθάνα, μή μ' ἔγκαταλείψεις».

Μιλῶσαμε γιά ἕνα μέγανον ὀριθιῶ συνθέσεων τοῦ Μπάχ, πού ἀξίζουν τόν πιό βαθύ θαυμαστό, καί νά πού τώρα βρισκόμαστε ἀκόμη μπροστά σ' ἕνα ἔργο γνήθιας φόρμας, τῆς λειτουργία σά οἱ ἐλάσσονα. Ὁ Μπάχ ἔγραψε πολλές λατινικές λειτουργίες πού οἱ περσιότερες του εἶναι σύντομες· καί ἐξ ἄλλου ἀποτελοῦνται ἀπό προσηρμογές στό λειτουργικῶ κείμενα προγενεστέρων συνθεσῶν του. Στή λειτουργία σά οἱ ἐλάσσονα, πού ἐναντιεῖ ὅλο τό λειτουργικῶ κείμενο, ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε ἐπίσης ἀποσπάσματα ἀπό καλλιότερα ἔργα του· μέ μπορούμε νά ποῦμε πῶς τοῦς φῶσζε καινούρια πνεύ.

Γιά τό ὑπόροχο ἀλληλοῦσία πού φάλλεται στό τέλος τῆς στροφῆς, ἡ σοπράνο ἐνώνεται μέ τήν κίνηση τῶν ἄλλων φωνῶν· μιᾶ φούκα χοροῦμενη καί ζωηρῶ ἀποτελεῖ τήν κατάληξη. Ἡ δευτέρη στροφή εἶναι ἕνα ντουέτο μεταξύ σοπράνο καί ἄλτο· ἡ μιᾶ ἀπό τίς φωνές ὑποστηρίζεται ἀπό τό κερνίτο, ἡ ἄλλη ἀπό ἕνα τρομπόν· τό ἐκκλησιαστικῶ ὄργανο συνοδεύει τό σύνολο. Ἡ οἰκτρή κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου, σκλάβοῦ τοῦ θανάτου καί ἀνίκινου νά σπᾶσει τίς ἀλυσίδες του, περιγράφεται στή φωνητικά μέρη μέ συχνές παύσεις, πού διακόπτουν τή μελωδικῶ γραμμή, σά νά χρειάζεται νά καταβληθῇ μιᾶ ἐξακρίστη προσπάθεια γιά νά φτάσει ἡ φράση ὡς τό τέλος τῆς, καί γενικά μέ τήν ἀπλότητα, ἡ μάλλον τή θεληματικῶ φτώχεια, στή κατασκευή τοῦ κομματιοῦ. Τό ἄγριο μοτίβο τοῦ μπάσου τῆς συνοδείας χαρακτηρίζει, μπορούμε νά ποῦμε, τό βάρῶ χέρι τοῦ θανάτου πού πέφτει πάνω στοῦς φτωχοῦς θνητοῦς. Στήν ἐπόμενη στροφή, πού τήν τραγουδεῖται μονάχα ὁ τενόρος, ἕνα χαροῦμενο μοτίβο τῶν πρώτων καί τῶν δεύτερων βιολιών ἐνεμένων γορταεῖ τόν ἔρχομῶ τῶν Χριστοῦ, νικητῆ τοῦ θανάτου. Ὁ χορῶς πού ἀκολουθεῖ εἶναι στόν ἴδιον τόπο μέ τόν πρώτο (κατά βάθος εἶναι ὁ τόπος τῶν κοράλ γιά ἐκκλησιαστικῶ ὄργανο τοῦ Ἰλαχέλμπελ, λίγο παραλλαγμένε). Αὐτήν τήν φορά ἡ μελωδία τοῦ κοράλ τραγουδεῖται ἀπό τήν ἄλτο. Τά λόγια εἶναι ἡ παράξενη μονομαχία ὅταν ὁ θάνατος κι ἡ ζωῆ πάλασαν μαζί, ἐντένευσαν ἀφορῶς στόν Μπάχ τίς πολῶ κοντινές μυστικῶς καί ἕνα εἶδος μελεγματικῶ τῶν ἄλλων φωνῶν. Ὅταν ἀκουσθεῖ πῶς ὁ θναός θανάτος ἔφαγε τόν ἄλλο, ἡ σοπράνο καί ὕστερα ὁ τενόρος ἐκδηλώνουν τή χαρά του μ' ἕνα κοροϊβευτικῶ μοτίβο:



Στόν ἐπόμενο στίχο, «Ὁ θάνατος ρεζιλιότηκε», οἱ διάφορες φωνές πύχουν κομμά, ἡ μιᾶ στήν ἄλλη, τίς λέξεις: «*Ein Spott*» (Ρεζιλί). Ἡ πέμπτη στροφή τραγουδεῖται ἀπό τόν μπάσο· ἐδῶ ἡ μελωδία παραλλάζει καί γίνεται πιό πλατυαῖ. Τό χρωματικῶ θέμα, στήν ἀρχή τοῦ μέρους τῆς τῆς συνοδείας εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπό τά λόγια: «*Νά ὁ πραγματικῶς ἀμῆνός τοῦ Πάθος*».

Τό ἐπόμενο ντουέτο παρουσιάζει ἐπίσης μιᾶ μεγάλη ἀπλότητα· ἡ δέ χαρά τῆς γιορτῆς ἐκδηλώνεται μέ τό τρίχη τῆς κοντρατόλο καί τοῦ τενόρου, καθῶς καί μέ τό τελευταῖο μοτίβο τοῦ μπάσου στό ἀκομματιωμένο. Ἡ τελευταία στροφή τραγουδεῖται χωρῆς πομπῶδες ὄρος ἀπό τό χορῶ.

“Από το 1730 περίπου βρίσκουμε μία σειρά από καντάτες του, γραμμένες πάνω σε μελωδίες φαλμού. Πολλές απ’ αυτές είναι ύπεροχες όπως οι: *Ein fest Burg ist unser Gott* (‘Ο Θεός μας είναι αίγουρο καταφύγιο), *Wacht auf, ruff uns die Stimme* (Ξυπνάτε, μας κράζει ή φωνή...) κ.ά.

‘Η κακή ποιότητα της χοροδίας του ‘Αγιου Θωμά φαίνεται πως έκαμε τον Μπάχ ν’αποφοσιώσει να γράφει, για κάποιοσιν καιρό, καντάτες για σολίστες κυρίως. Κι’ ανάμεσα σ’ αυτές ξεχωρίζουν επίσης μερικά άριστοεργήματα, όπως ή άραιτάτη καντάτα για μπάσο: *ich will den Kreuzstab gerne tragen* (Θά φορτωθώ πρόθυμα το σταυρό) και ή επίσησ άραιά καντάτα για σοπράνο: *lauchzel Gott in allen Landen*. (‘Ας δοξάζεται γιορτάσιμα σ’ όλες τις χώρες ό Θεός).

‘Ανάμεσα στις καντάτες της τελευταίας περιόδου της δημιουργικής δράσης του Μπάχ ξεχωρίζουν οι: *Bleib’ bei uns, denn es will Abend werden* (Μείνε μαζί μας γιατί έρχεται ή νύχτα), *Am Abend desseligen Sabbaths* (Τό βράδυ του Ίσου Σαββάτου), *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Μέ πόση λαμπρότητα άχτινιολοεί τό άστρο της αύγης) κι’ ανάμεσα στις καντάτες για σολίστες, ή *Selig ist der Mann* (Μακάριος άνθρ).

‘Η τελευταία από τις καντάτες του Μπάχ που κατέχομε, είναι ή *Die Friedefürst, Herr Jesus - Christ* (‘Ιησού Χριστέ, πρίγκηπα της ειρήνης). Φαίνεται πως άκτελέστηκε στις 15 Νοεμβρίου 1744 και ύπαισιεται τό βεινοπαθήματα της Σαξωνίας, που κυριεύτηκε από τό στρατόματω του βασιλιά της Πρωσίας.

Μερικές από τις καντάτες του Μπάχ, είναι καθώς είπαμε, γραμμένες για όραμμένες περιπτώσεις. ‘Ανάμεσα σ’ αυτές λοιπόν υπάρχουν πολλές κοσμικές καντάτες άξιολόγητες, γιατί μιάς άπακοιλώσαν ένα Μπάχ διαφορετικό απ’ αυτόν που ξέρουμε γενικά. ‘Η πιο παλιά απ’ αυτές γράφτηκε το 1716, μέ τήν έκκαιρία άνός κυνηγού που όργανώθηκε προς τιμή του δούκα Χριστιανού της Σαξωνίας—Βάισενφελς. ‘Ο τίτλος του έργου αυτού είναι: *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* (Τό χαρούμενο κυνήγι είναι ό,τι μ’ άρέσει). Το ισκινομ ή χαρακτηρισά μουλοαγικό ή μουσική είναι εχάριστη, γιοιάτη θροσιή κι άξιολόγητο χρώμα. ‘Επίσης ή χαριτωμένη γοηδία καντάτα *Weichel nur, betrübe Scholten* (Διαλυθείτε θλιμμένες ακιές) έχει ένα γιορταίομο άνοιχτότα χοροχάτηρα και μία γλυκότατη μουσική.

‘Επίσης έγραφε και πολλές κοσμικές καντάτες περιπτώσεις, προς τιμή διαφόρων πριγκίπων, όπως οι: *Dramma per musica*, για τό γεννέθλια του διαδόχου, *Mer hahn en neue Oberkeel* (Έχομε έναν καινούργιο άρχοντα) γραμμένη άκρεβώς για τήν τελετή της έγκατάστασης άνός καινούριου άρχοντα σε κάποιο χωριό. Σ’ αυτή τήν καντάτα ό Μπάχ βρίσκει τήν έκκαιρία να γράφει μία περίφημη μουσική μέ λαϊκά μοτιβα.

από τις έπίγειες άνησυχίες της και τήν κατευθύνει προς τις ούράνιες σφαίρες μέ τό κοράλ: «‘Αντι του Θεού, που θυσιάστηκε, άν κι ήσουν ά-θώος, πάνω στο σταυρό».

Τά χορωδικά μέρη είναι πολυάριθμα και ποικίλα, τότε δραματικά, τότε όνειροπόλα: χοροί υπό μοσθήτων, τών πιστών, τών Φαρισαίων, του Ιουδαϊκού όχλου, τών στρατιωτών. Γενικά είναι λιγώτερο άγρια απ’ αυτά του κατ’ Ιωάννην Πάθους. Κι όμως σε μερικά σημεία οι κραυγές του όχλου, οι κραυγές θανάτου, οι βλαστήμιες κι’ οι βρισιές, οι κοροϊδίες, παρουσιάζουν έναν καταπληχτικό ρεαλισμό ή κραυγή «Βοραβόνα είναι τρομαχτική».

‘Ανάμεσα στα χορωδικά μέρη, που πρέπει να έκεφράζουν τό αισθημάτα τών πιστών, πρέπει να ξεχωρίσουμε αυτό που τελειώνει τό πρώτο κοράλ: «Ω άνθρως, κλάρε τό βούρο σου άμάτημα».

‘Η μελωδία του φαλμού είναι δοσημένη στη σοπράνο.

Τό άλλο χορωδικό μέρος είναι ένα νεκρόσιμο όσμα, χωρίς ξεσπάσματα άπελπισίας, αλλά γιομάτο βωροθύμη γολήγη. ‘Η χορωδία έπεμβαίνει πολλές φορές στις άριες, είτε κατά δραματικό τρόπο, είτε σε όφος ρεμβώδες.

Πριν από τις διάφορες άριες προηγείται συχνά ένα ρεταϊτατιβό σε ύφο άριόζο. ‘Ολες σχεδόν οι άριες έχουν μια ύπεροχη έκφραστική δύναμη. Σ’ όλες αυτές, τό όργανο παίζουσιν σημαντικότατο περιγραφικό ρόλο. Θά άναφέρουμε μονάχα μερικά απ’ αυτά. Στήν κατηγορία που κατασκεύασαν οι φευδομαρτύρες ένάντια στην ‘Ιησού, άκου τό όργανα ύπογραμμίζουν μέ χοντροειδή τρόπο τή σημασία της κατηγορίας αυτής, ό ‘Ιησούς δέν άποκρίνεται τίποτα. Στο μικρό άριόζο, που άναφέρεται στη σκηνή αυτή, ή άρχήτερα συνοδεία μονάχα μέ ζερές συρροφίες, που διακόπτονται από παύσεις, σά να θέλει να έκεφράσει τήν προσμονή του όχλου, που τόν έκπλήρωσι αυτή ή σιωπή. ‘Ο Πλάτος ρωτάει: «Τι κακό λοιπόν έκαμε;» και ή σοπράνο άπαντά: «Έκαμε σ’ έλους μας καλό» Αυτό τό άριόζο, συνοδευμένο από δυό κινηγητικά όκμοιο πορυσιάζει, άν τραγουδήσει πολύ απλά, θά λέγαμε πολύ άδάω, μιάν άνειπωτή γοηστία. Τό μοτιβό της μοσιγώσεως συναντάται πολύ ένεργητικό, στο μέρη τών βολιών που συνοδεύουν ένα άριόζο ή άλλο. ‘Οταν φτάνει ή όσσην στιγμή ή «Κόρη της Σιών» είναι καθισμένη κάτω από τό σταυρό. «‘Α! Γολγοθά, έκκινέ Γολγοθά!» φωνάζει κι ό δδυνήρης της θρήνος μοιάζει σχεδόν μέ κατάρρα. Δυό κινηγητικά όκμοιο έπαναλαμβάνουν, σά να κινυμένα από τή ύπερβολική άπόγνωση, πάντα τό Ίσου θρηγώδες μοτιβο, ένα στο τίτουκάτα ένα βλοκονοειδών άκαόαται ή πένθημη κωδονκορυσία. ‘Ανάμεσα σ’ όλα αυτά τό όσματα έκείνο όπου ό Μπάχ σκόρπισε τήν προώτερη ποιητική γοηστία, είναι τό άριόζο που τραγουδείται πριν

ση μιάς άγριας μανίας. Στό χορό «Χαίρε, ó βασιλεύς τών 'Ιουδαίων», οι ένδειξεις του κοροϊευτικού σπασμού κι οι γονακισίες τών στρατιωτών περιγράφονται από τή μελωδική γραμμή του τραγουδιού και τήν κατιοδασα πορεία τών μερών τών φλάουτων και τών όμποι.

Τά κοράλ διαλέχθηκαν από τό Μπάχ μέ πολλή διακρίση. 'Η έναρμόνιαή τους, πού παρουσιάζει άπέραντη ποικιλία, συντελεί στό δυνατό μωμια τής έκφρασης.

Τό ρεσιτατίβο είναι γραμμένο από σταθερό χέρι, αλλά μέ μεγάλη λιτότητα. Αυτό κυρίως κάνει έντύπωση, στό μέρος του Χριστού. Ποτέ δέν συνοδεύει τά λόγια του άλλο όργανο έκτός από τό έκκλησιαστικό. Πατέ ή φράση του ρεσιτατίβο δέν έκπεκτείνεται σε όριόζο — άκμή και τό μέρος όπου ό 'Ιησούς άπευθύνεται, πάνω από τό στουρά, στη μητέρα του και στόν άγαπημένο του μαθητή, παρουσιάζει μεγάλη απλότητα, σά να είχε φοβηθεί ό Μπάχ νά βάλει σ' αυτό έστω και μιά άπόχρωση πού θα μπορούσε νά του δώσει κάποια αισθηματικό τόνο.

Οι όριες γιά σολίστες παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία στην έκφραση. 'Η όρια πού ακολουθεί τή σκηνη τής όρνισης του Πέτρου έκφράζει βαθύ πόνο κι ένα σποθμια παραχής κι ύπερτατης άπελπισίας. 'Η τελευταία όρια τής σοπράνο είναι κι αυτή έξαιρετικά παθητική τά φλάουτα και τό όμποι ντί κάποια έκτελούν έδω ένα σπαρτακικό θρήνο. Μιά χαρακτηρισή όρια, γιομάτη μακάρια έμπιστοσύνη, είναι ή όρια τής σοπράνο (μετά τή σάλλητη του 'Ιησού) «Θά σ' ακολουθήσω κι έγώ», σε χαρούμενο όθος. Μετά τή μαστίγωση του 'Ιησού, ό Μπάχ προσκαλεί τόν άκροατή νά ζηνομητέ στόν έαυτο του δέν άκούεται καμιά κρουγή άγανάκτησης, καμιά βίαια κατηγορία· άκούεται μόνο ένα όριόζο γιά μέσο γλυκύτατο και μέ ρεμβόδη χαρακτήρα. 'Η όρνιτική συνοδεία είναι πολύ χαρακτηριστική· παίζεται από δύο βιόλες νι' όμόρη κι ένα λαούτο· Οι άλλες όριες του μέσου έχουν μία ιδιαίτερη φόρμα, άφοδ μετέχι σ' αυτές ή χορωδία. 'Αφοδ παρέδωσε τήν τελευταία τόν ποηδ ό Χριστός, μία ελλοβική φυγή τόν ρωτά γιά νά μάθει άν ό κόσμος σάθηκε τόρα. Οι μελωδικές φράσεις αυτές τής όριας έχουν κάτι τό πολύ συγκινητικό. 'Η χορωδία ένώνεται μέ τό σολίστα καθώς τραγουδάει, σε μιά θέση χαμηλή και πάντα πάνω, μιά στροφή κοράλ.

Τό κείμενο του κατά Ματθαίον Πάθους είναι γραμμένο μέ μεγαλύτερη φροντίδα. 'Ο Πικάντερ, πού είναι ό συγγραφέας αυτού του Πάθους, άσφαλώς θα έργάστηκε κάτω από τήν προσωπική καθοδήγηση του ίδιου του Μπάχ, πού, κι άφοδ άκόμη τέλειωσε τό λιμπρέτο, έκαμε πολλές θεωρήσεις σ' αυτό. Στό πρώτο χορωδικό μέρος ό Μπάχ μάς δίνει μία άρκετά ρεαλιστική εικόνα του όχλου πού καταβαίνει από τούς δρόμους τής 'Ιερουσαλήμ. Στις κρουγές του έξαλλου πλθθους ό Μπάχ άνακατέει σε λίγο μιά άπρόσμηπη φωνή πού άποσπά τήν άνθρώπινη φυγή

Από άλλες καντάτες του άνήκουν στό κομικό είδος: 'Η πρώτη είναι ό **Καυγάς άνάμεσα Φοίβου και Πανός**, όπου ό Μπάχ κάτω από τό πρόσχημα του άρχαίου μύθου, χτυπά και γελοιοποιεί όσους κακολόγησαν όχι μόνο τή μουσική του αλλά και τή μουσική πού έκτιμοίσι. 'Η δεύτερη είναι ή περίφημη **Κανάτα του Καφέ**, πού είναι πολύ πιά ά-τέια από τήν προηγούμενη. Μά τό λίγο λόγια ή όπόθεση της: 'Ο γέρο άπός Σλέντριαν άπαγορεύει στην κέρη του νά πίνει καφέ, πού τότε είχε γενικευθεί στη Γερμανία ή μόδα του κι' έθαιρείτο άνάμμοστο γιά τις γυναίκες νά τόν πίνουν, όπως σήμερα θεωρείται τό κάπνισμα. Παρ' όλας λοιπόν τις ίκασιές τής μικρούλας Λισχεν δέν έννοιά νά ένδύσει. Και βλέποντας τήν κέρη του νά πεισμώνει, ό πατέρας της τής θηλάει, πώς όσο δέν άπαρνείται τόν καφέ, αυτός δέν πρόκειται νά τήν παντρέψει. Τότε ή μικρή πεισματάρα άναγκάζεται νά ύποχωρήσει· μέ διαβίδη μέ τρόπο, ή πονερή στην πόλη πώς θα θα βεχτεί γιά σόζυγο πού όποιον θα τής ύποσχεθεί πώς θα τήν άφίνει έντελώς ελεύθερη νά πίνει καφέ. 'Η μουσική τής καντάτας αυτής—έκτελείται από τρία πρόσωπα: τόν πατέρα, τήν κέρη και τόν άφηγητή—γιομάτη χάρη, έξυπνάδα και χιούμορ, τελειώνει μ' ένα τρίφωνο κόρο, πού τραγουδάει: «Όπως δέν μπορεί κανείς νά έμφοδίσει τό γάτο νά πιδνει παντίκια έτσι δέν μπορεί ν' άπαγορέψει και στό κορίτσια νά πίνουν καφέ».

Είναι άδύνατο ν' άναφέρει κανείς σε τόσο περιορισμένο χώρο όλες τις άριστουργηματικές καντάτες του Μπάχ κι' άκόμα λιγότερο τις έν άναλόγει. Κι' όμως, όποιος θέλει νά γνωρίσει κατά βάθος τόν Μπάχ πρέπει νά μελετήσει σοβαρά και λεπτομερώστα τις καντάτες του· γιού κυρίως αυτές μάς κάνουν Ικανούς νά έμβαθύνουμε στη σκέψη του μεγάλου αυτού δασκάλου.

III

Η ΠΕΝΘΙΜΗ ΩΔΗ. — ΤΑ ΟΡΑΤΟΡΙΑ. — ΤΑ ΠΑΘΗ. — ΟΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΕΣ. — ΤΟ ΜΑΓΝΙΦΙΚΑΤ. — ΤΑ ΜΟΤΕΤΑ.

'Η Πένθιμη 'Ωδη (**Trauer - Ode**), ουθεμένη γιά τό θάνατο τής βασιλευσας Χριστιάνης Έμπερμαν, είναι ένα έδωο μεγάλης καντάτας. Τό ποιητικό της κείμενο, γραμμένο από τόν Γκότσιν, δέν έχει ούτε βαθιά αισθήματα ούτε ποιητικές ιδέες, μά ή μουσική του Μπάχ είναι ύποβλητικότητα.

Τά όρατόρια του Μπάχ άνήκουν επίσης στό είδος τής καντάτας. Τό πύ σημαντικό και πού άνεκτιμώμενο άπ' αυτά είναι τό '**Ορατόριο τών Χριστουγέννων**. 'Αποτελείται από έξη καντάτες (γιά τις τρεις Χριστουγεννάτικες γιορτές: τήν Πρωτοχρονιά, τήν Κυριακή μετά τήν Πρωτοχρονιά και τήν Κυριακή τών Θεοφανείων). Αυτό τό 'Ορατόριο άξιζει

νά τά μελετήσει κανείς από τήν ἐξέχ. περίεργη ἔρεση: τὰ περισσότερα κομμάτια τοῦ ἀποτελοῦν εἶναι «παρωδίες» δηλαδὴ ἡ μουσική αὐτῶν τῶν κομμάτων εἶναι δανεισμένη ἀπὸ προγενέστερας κοσμικῆς συνθέσεως τοῦ Μπάχ.

Ὡς τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰῶνα ἐφείναν τὴν ἀφήγηση τοῦ Θείου Πάθους ἀποκλειστικὰ στὸ ἔθος τῶν λαϊτικῶν μυστηρίων. Μὰ ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τοῦ 16ου αἰῶνα, βλέπουμε νὰ παρουσιάζονται τὸ Πάθος σὲ φόρμα μοτέτου. Σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς συνθέσεως ὁ χορὸς φέλει μόνος κ' ἀντιπροσωπεύει ὅλα τὰ πρόσωπα: τὸν ἀφήγητὴ, τὸν Ἰησοῦ, τοὺς μαθητῆς, τὸν ἄγιο, κτλ. Στὴ διαμορφωμένη ἐκκλησία τὸ ἄκλό, λειτουργικὸν Πάθος ὕψεται σὲ λίγο τὴν ἐπίδραση τοῦ Πάθους σὲ φόρμα μοτέτου. Σιγὰ σιγὰ πρόσθεσαν δυὸ καινούρια νοήματα γιὰ χορὸ: μὴ εἰσαγωγὴ κ' ἕναν ἐπιλογο. Ὁ Σὺς διατήρησε ἀκόμη μερικὲς ἐξωτερικὰς φόρμας τοῦ παλίου Πάθους, μὰ τοῦ ἔθεσε διαφορητικὸν πνεῦμα. Ἐνα καινούργιο στοιχεῖο εἶχε κάμει ἐν τῷ μεταθὶ τὴν ἐμφάνισή του: τὸ ρετσιτατίβο κ' ἡ μουσικὴ μὲ ὀργανικὴ συνοδεία. Στὰ πάθη τοῦ Σὺς ἡ συνοδεία δὲν παίζει ἀκόμη κανένα ρόλον μὰ τὸ τραγοῦδι τὸν σολίστ πλησιάζει πολὺ περισσότερο στὰ ρετσιτατίβα, κορὰ στὸν τόνο τῶν ὁμιολογικῶν μυστηρίων καὶ τὰ κόρα ἔχουν ἦδη ἕνα δραματικὸν χαραχτήρα. Ὅμως ὁ συνθέτης αὐτὸς δὲν υιοθετεῖ ἀκόμη οὕτε τὴν ὄρια, οὕτε τὸ κοράλ: τὰ δὲ κείμενα τοῦ πάθους τοῦ εἶναι ἀσπέρη βιβλικὰ.

Μὰ οἱ τάσεις τῆς ἐποχῆς ἔκλιναν πρὸς τὸ δραματικὸν καὶ τὴν δραματικὴν τέχνη, Σιγὰ σιγὰ ἄρχισαν νὰ μπαίνουν στὰ Πάθος ὄριες μὲ χαραχτήρα ρεμβώδη καὶ πρόσωπα ἀλλογοῦρα. Στὸ Ἄμβουργον μάλιστα προχάρσαν ἀκόμη πὸ πέρα: ἀνέβασαν ἕνα πάθος σὲ θέατρο. Ὁ λιμπρπεριστὰς Φρειδερίκος Χούβολτ (Μενάντες) ἔγραψε τὸ κείμενον κ' ὁ Ρ. Κάιζερ, μουσικὸς μὲ μεγάλο ταλέντο, τὸ μελοποίησε. Αὐτὸ τὸ Πάθος παραστάθηκε τῆς Μεγάλῃς Βδομάδα τοῦ ἔτους 1704. Τὴν ἴση ἐποχὴ, ὁ νεοπρὸς Χαϊντελ, ποὺ ἦταν τότε στὸ Ἄμβουργον, σύνθεσε ἕνα Πάθος πᾶνω σὲ στίχους τοῦ Πόστελ. Τὸ 1712 ὁ σφάβουλος Μπρόκος ἔγραψε μὲ τὴν σειρά τοῦ ἑνα λιμπρέτο Πάθους, ὅπου μετέγραψε πολὺ ἐλεύθερα τὴν βιβλικὴν ἀφήγησιν, μὰ διατήρησε τὸ πρόσωπον τοῦ εὐαγγελιστοῦ καὶ πάλι στίς ὄριες γιὰ σολίστας τοποθέτησε ἕνα ἄριστό κοράλ. Τὸ ποίημα λοιπὸν αὐτὸ, κορὰ τὰ σημαντικὰ τοῦ ἐπιτατάματα σημειώσεως μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ. Οἱ διασημότεροι μουσικοὶ—Τέλεμαν, Μάτεσον, Χαϊντελ—τὸ μελοποίησαν κ' ὁ ἴδιος ὁ Μπάχ δανείστηκε ἀπ' αὐτὸ ὁρισμένα μέρη.

Ὁ Ἀγκρίκολα κ' ὁ Φίλιππος Ἐρμανουήλ Μπάχ μιλοῦν στὴ νεοκρολογία τους γιὰ πέντε Πάθη, ποὺ συνθέσει ὁ Μπάχ, χωρὶς ὄριον νὰ τὰ ἀπειρηθῶν. Μὰ ἀπ' αὐτὰ δὲν κατέγραψε κορὰ μόνον ἕνα: Τὸ κατὰ Ἰωάννην Πάθος καὶ τὸ κατὰ Ματθαῖον. Ἐνὸς τρίτου, κατὰ Λουκάν, ἡ γνησιότητα εἶναι ἀμφίβολη. Τὸ 1731 ὁ Μπάχ ἐξέτελεσε ἕνα Πάθος κατὰ

Μάρκον μὲ λιμπρέτο τοῦ Πικάντερ. Αὐτοῦ τοῦ Πάθους χάθηκε μόνον ἕνα μέρος. Ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε δυὸ κόρα καὶ τρεῖς ὄριες ἀπ' αὐτὰ, γιὰ νὰ τὰ βάλει στὴν Πένθηψιν Ὡθῆ. Ἄν λοιπὸν ὁ Ἀγκρίκολα κ' ὁ Φίλιππος Ἐρμανουήλ δὲ γελῶσταν, πρέπει νὰ παραδεχθῶμε πῶς δυὸ Πάθη συνθεμένο ἀπὸ τὸ Μπάχ γάθωναν ἐντελῶς.

Τὸ κατὰ Ἰωάννην Πάθος γράφηκε ποὺ Κάιτεν κ' ἐκτελέστηκε στὴ Λειψία γιὰ πρώτη φορὰ, τῆς Μεγάλῃς Παρασκευῆς τοῦ 1724—μπορεῖ νὰ τὸ εἶχε ἔνασκεκτεῖται καὶ τὸ 1723—. Ὁ Μπάχ χρησιμοποίησε ἐν μέρει τὸ κείμενον τοῦ Μπρόκος. Ἀποκατέστησε ὄριον τὴν ἀφήγησιν τοῦ εὐαγγελιστοῦ καὶ ἄλλαξε τὰ λόγια σ' ὀρισμένες ὄριες. Ἀργότερα ὁ Μπάχ ἔκαμε μερικὲς ἀλλαγὰς στὴν πορτιτούρα του, ποὺ ἀρχικὰ ἐκτενοῦσε ἀπὸ ἕνα χορὸ γραμμῆνον πᾶνω στὸ κοράλ «O Mensch, bewein dein Sünde gross.» Τὸ κομμάτι αὐτὸ πέρασε κατὰ Ματθαῖον Πάθος κ' ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ χορὸ: «Herr, unser Herrscher», πὸν ταιριαχτὸ στὸ χαραχτήρα τοῦ κατὰ Ἰωάννην εὐαγγελίου. Ἐπίσης ἄλλαξε τρεῖς ὄριες καὶ τὸ τελικὸ κοράλ.

Ἡ ἀφήγησιν τοῦ τετάρτου εὐαγγελίου ἔχει ἕνα χαραχτήρα διαφορητικὸν ἀπ' αὐτὸν τοῦ Ματθαῖου. Ὁ εὐαγγελιστὴς αὐτὸς εἶναι πὸ ἀπλὸς, καὶ μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὸ ἀνθρώπινος. Τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ τὸ φέρνει πὸ κοντὰ μας. Ἐξ ὄλλου περιέχει ὀρισμένες σκηνῆς πολὺ κατάλληλες γιὰ μουσική: ἡ γυναικὴ πὸ μορῶναι τὸ κεφάλι τοῦ Ἰησοῦ, τὸ Μιστοκὸ δέπντο, τῆς Γεθσημανῆ, τὸ δάκρυμα τοῦ Πέτρου, τὸ οισαμὸ. Ἐπίσης ὁ Μπάχ ἔγραψε μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐπεισόδια στὴν ἀφήγησιν τοῦ Ἰωάννη.

Δὲν ὑπάρχουν παρὰ δυὸ μεγάλες χορωδίες στὸ κατὰ Ἰωάννην Πάθος, αὐτὴ ποὺ ἀρχίζει τὸ ἔργο κ' ἡ χορωδία ποὺ φέλει πρὶν ἀπὸ τὸ τελικὸ κοράλ. Ἡ ἴδεια τῆς πρώτης εἶναι ὁ δοξασμὸς τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, ποὺ φραμβεῖται ἀκόμη καὶ στίς χειρότερες ταπεινώσεις ἔχει ἕνα χαραχτήρα σοβαρὸ καὶ μεγαλοπρεπῆ. Ἡ τελικὴ χορωδία εἶναι ἕνα θαυμάσιον πένθιμο ὄριον, γιομῆτο γλυκεία μελαγχολία κ' ἀπὸ ἕνα αἰσθημα καταπράσιος μετὰ τὸ τρομερὸ δράμα ποὺ ἐξυλιχίτηκε.

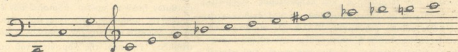
Τὰ δραματικὰ χορωδικὰ μέρη εἶναι πολὺ ζωντανὰ καὶ βουλεμῆνα ἀπὸ χέρι δασκάλου. Ὁ φανατισμὸς ὄχιος, κραυγαλὸς κ' ἀσπαθῆς ζωγραφίζεται σ' αὐτὲς μ' ἀξιοθαύμαστον πιστότητα. Μερικὲς εἶναι πολὺ σύντομες: μιά τραχὴ κ' ἀπότομη φράση. Ἄλλες εἶναι πὸ ἀνεπτυγμέναι ὁ περὸς τρεῖς εἶναι χορωδία πᾶνω σὲ μοτίβα γεμάτα σημασία. Ἐτσι ὅταν οἱ Ἐβραῖοι φωνάζουν στὸν Πλάτο: «Ἄν δὲν ἦταν ἐγκληματικὸ δὲ θὰ σοῦ τὸν παραδίναμε!» τὸ μῦθος καὶ ἡ λύσσα τοῦ δχλοῦ ἐρμηνεύονται ἀπὸ ἕνα ἀπείσιον χρωματικὸν μοτίβο, ποὺ ἐφραίνεται ἀρχικὰ στὸ μῦθος.

Οἱ κραυγὲς τοῦ δχλοῦ ποὺ ζητᾶ τὴν σταύρωση ἔχουν τὴν ἐκφρα-

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΩΝ ΗΧΩΝ

Όλοι βέβαια γνωρίζουμε, πώς ο ήχος είναι αποτέλεσμα ενός φυσικού φαινομένου, κατά το οποίο οι άορατα ελαστικά σώματα μπαίνουν σε παλμική κίνηση και, μεταφερόμενα με τον αέρα, προκαλούν κάποιον έρεθισμό στο όργανο μιας από τις αισθήσεις μας. Οι παλμοί αυτοί είναι περιοδικοί, δηλαδή οι κραδασμοί επαναλαμβάνονται με την ίδια πάντα μορφή κατά κανονικά χρονικά διαστήματα. Το έκαστοτε ύψος του τόνου εξαρτάται από τον αριθμό των παλμών, που προενοούν τα ελαστικά αυτά σώματα σε διάστημα ενός δευτερολέπτου, και μάλιστα έτσι που το ύψος του τόνου ν' άνεβαίνει ή να κατεβαίνει, ανάλογα με τους περισσότερους ή λιγότερους κατά δευτερόλεπτο παλμούς. Ο αριθμός των παλμών δυνήσεων που είναι σε θέση να συλλάβη το αυτί, διαφέρει κατ' ότομα μετρούμε ως τόσο να δεχόμαστε γενικά για κατώτατο όριο

αριθμοί παλμών 64 128 192 256 320 384 448 512 576 640 704 768 832 896 960 1024



αριθμοί τάξεως 1 2 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

μήκη χορδής (ντά = 1) 1 π 1/4 1/5 1/6 1/7 1/8 1/9 1/10 1/11 1/12 1/13 1/14 1/15 1/16

16 παλμούς και για ανώτατο 20000. Στη μουσική όμως μπορούμε να ληφθούν υπ' όψει μόνο ήχοι, που ο παλμικός αριθμός τους κυμαίνεται μεταξύ 30 και 4000 παλμών κατά δευτερόλεπτο.

Τώρα αν υποβάλουμε τον ήχο σε μία εμπειροπαισθημένη αναλυτική εξέταση θα διαπιστώσουμε, πώς αυτό, που καταγράφει το αυτί μας σαν μία μονάδα, στην πραγματικότητα είναι σύνολο από απαράβλεπτα χωριστά μέρη. Γιατί, όπως το φως είναι το αποτέλεσμα σειράς διαφόρων βαθμιαίων φασματικών χρωμάτων, έτσι και ο ήχος είναι μία σύνθεση από πολλά ήχητικά μέρη. Το φάσμα του ήχου στον κόσμο είναι η σειρά των φυσικών ή αρμονικών ήχων. Κάθε τόνος δηλαδή παιγμένος ή τραγουδημένος κλείνει μέσα του δλόκληρη σειρά από φυσικούς ή αρμονικούς ήχους. Η συνέχεια στη σειρά αυτή δεν είναι αδιάκριτη, παρά υπόκειται σε ασητηρούς νόμους και είναι άπαρβασιστη όπως ακριβώς η σειρά των χρωμάτων της Τριβός. Η σειρά των αρμονικών ήχων θεωρητικώς μπορεί να συνεχισθή επ' άπειρον, στην πράξη όμως κατά την ήχηση ενός παιγμένου ή τραγουδημένου τόνου ο αριθμός των αρμονικών του ήχων είναι περιορισμένος. Και αυτό έχει βέβαια τον λόγο του. Γιατί ένας τόνος, του οποίου όλοι οι αρμονικοί ήχοι, που μπορούν να άκουσθούν, θα συνηγόσαν μαζί του, θα κατεπιέζετο από το πλήθος τους και θα έχανε το δικό του χαρακτήρα. Αυτό είναι κάτι που μπορούμε να διαπιστώσουμε σε κακοφτιαγμένους κώδωνας, όπου με τον μεγάλο αριθμό των αρμο-

νικών ήχων που συλλαμβάνει το αυτί μας δεν άκούεται ένας καθαρός τόνος παρά ένα άνακάτεμα από πολλούς συγκεχυμένους. Όπως ένας τόνος παραμορφωμένος με αρμονικούς ήχους το ίδιο και ένας τόνος άλλοτελα γυμνός απ' αυτούς είναι για τη μουσική άχρηστος γιατί του λείπει η έκφραση, ο χαρακτήρας, το χρώμα και τα μουσικά μας όργανα δεν μπορούν να τον άποδώσουν. Μόνο με τη βοήθεια του ηλεκτρισμού και ειδικών μηχανημάτων θα μπορούσε να παραχθή ο' όλη του τη διαύγεια.

Και τώρα για να λάβουμε μία ιδέα του σχηματισμού και των ιδιοτήτων των αρμονικών ήχων, άς πάρουμε συνέχεια τη αυτών που σχηματίζονται από την ήχηση του βασικού τόνου ντό και που μας τους δίνει η κάτωθι εικόνα:

δπως βλέπουμε αυτός ο βασικός τόνος στρίζει: την όδότη του, την πέμπτη της, μία δεύτερη όδότη, τη μεγάλη της τρίτη, την όδότη της προηγούμενης πέμπτης και ούτω καθ' έξής. Και αφού ο αριθμός 2 άντιπροσωπεύει την όδότη δίλοι οι όρθιοι αριθμοί που παρουσιάζονται στη σειρά των αρμονικών ήχων είναι βάσεις για το σχηματισμό νέων όδων των πρό όλιγου παρουσιασθέντων τόνων, ενώ οι περιττοί σημαίνουν την εισχώρηση νέων τόνων που δεν μας έχουν δοθή εις καμία από τις προηγούμενες όδθδας. Έτσι ο αριθμός των αρμονικών ήχων εις κάθε νέαν όδθνη είναι διπλάσιος από τον όριθμόν εκείνων που έσχηματίσθησαν στην άμέσως προηγούμενη της. Κατ' άντίστροφον όμως άναλογία με την αύξηση σε ύψος ελαττώνεται η άπόσταση μεταξύ των νεο-σχηματιζομένων αρμονικών ήχων.

Σχετικά τώρα με τους παλμούς παρατηρούμε πώς ο βασικός τόνος ντό πραγματοποιεί κατά δευτερόλεπτο 64 παλμούς, ο δεύτερος κατά σειρά τόνος, στο ίδιο χρονικό διάστημα 128, ο τρίτος 192 και ούτω καθ' έξής. Κάθε τόνος δηλαδή της σειράς πραγματοποιεί 64 παλμούς περισσότερους από τον άμέσως προηγούμενό του. Από τον πίνακα τώνων των μήκων των χορδών συμπεραίνουμε πώς: με τη διαίρεση μιας χορδής ακριβώς εις το μέσον της έχουμε στα δύο της μέρη την όδθνη της χορδής άδιαίρετη. Με τη διαίρεσή της σε τρία έχουμε τη δωδεκάτη της. Μισή λοιπόν χορδή άντιπροσωπεύει ένα διπλάσιο αριθμό παλμών, ένα τρίτο της τριπλάσιου και ούτω καθ' έξής κατ' άναλογία των

σχέσεων των παλμικών αριθμών της σειράς των αρμονικών ήχων.

Όπως είναι γνωστό αυτό το καθαυτό περίεργο μουσικό φαινόμενο ανακαλύφθηκε κατά την αρχαιότητα από τον Πυθαγόρα, που με ανευρέσιμες πάντα διαίρεσεις του μονοχόρδου του καθόρισε πρώτος και κατέστρωσε σε μαθηματικό τύπο την ακριβή σχέση των αναλογιών μεταξύ των διαστημάτων των τόνων: $\delta\gamma\delta\theta\eta$ 1:2=1 Μήκος χορδής χωρισμένης σε δύο τσα μέρη 3:2=πέμπτη 4:3=τετάρτη 5:4 μεγάλη τρίτη κ.τ.λ. Όλοκληρη ή γνωστή μας θεωρία των μουσικών δλων των εποχών και δλων των λαών, έφ' όσον τουλάχιστον πρόκειται περί νοητών ζητημάτων, βασίζεται στη θεωρία των αναλογιών, όπως αυτή προκύπτει άμεσα από τη σειρά των αρμονικών ήχων. Το φαινόμενο των αρμονικών ήχων αυτό καθ' αυτό ανεκάλυθη τον 17ον αιώνα από τον Γάλλον σοφόν *Mersenne* και περιεγράφη έπισημημονικά από τον Άκαδημαϊκό *Sauveur*.

Αν τώρα έξετάσωμε άλλη μιá φορά την παραπάνω σειρά των αρμονικών ήχων θά δούμε πώς από τους τόνους 1-5 (Ντό, ντό, σολ, μι) προκύπτει ή μειζων συγχορδία, ή πού πειστική τόσο γιά τους μουσικάς μορφωμένους όσο και-γιά τους άμύητους, γιαντί προκαλεί, σαν τελειότερος και πληρότερος σχηματισμός, άπόλυτα εύαρεστο συναίσθημα και έπιβάλλεται γεννά μέσα μας αυτή ή συγχορδία την πλήρη ίκανοποίηση: Αυτό έξηγείται με την κατασκευή του αυτού μας. Γιαντί ένω ή δράση και ή άφή κατορθώνουν να εκτιμήσουν μέγεθος και πλήθος μόνο κατά προσέγγιση βασιζόμενες στην άνάμνηση και στην σύγκριση με άλλα μεγέθη και πλήθη, το αυτί μας είναι το μόνο όργανο αισθήσεως που έχει την ίκανότητα να αναγνωρίζει και να κρίνη άπολύτως άλλανθαστα τους όγκους και τις αναλογίες. Και αυτήν την όφειλε στο μηχανισμό που ανακάλυψε πρώτος ό Ιταλός ανατόμος *Corti* (1822 - 1876) και που φέρνει έκτοτε το όνομά του. Ό μηχανισμός ούτος είναι τοποθετημένος στο σημαντικότερο μέρος του όργάνου, στον «κοχλία» και αποτελείται από πολλές χιλιάδες μικρές λεπτές ίνες, που ή κάθε μιá τους άντιθρά σε όρισμένο αριθμό παλμών και άνάλογα δονείται. Με τη βοήθεια αυτού του θαυμαστού όργάνου το αυτί μας είναι σε θέση όχι μονάχα να διακρίνη τους παλμούς αυτούς άλλα και να εκτίμηση την αξία της κατόματρήσ τους. Άκούει δηλα-

δή τις άριθμητικές σχέσεις σαν ένα όραμα και σωστό ήχο και αισθάνεται με άπόλυτη ακρίβεια πώς ή διαύγεια ή της όγδός ή της πέμπτης ή της τετάρτης θολώνει, όταν τά μήκη των παλμών δέν έχουν τις αναλογίες 1:2, 2:3, ή 3:4. Έν ουνόψει λοιπόν μπορούμε να πούμε πώς ή σειρά των αρμονικών ήχων άποτελεί μιá συνεχία τόνων, που ό βαθμός της συγγένειάς τους προς τό βασικό τόνο χαλαρώνεται όσο άπομακρύνονται άπ' αυτόν. Όσο λοιπόν άπλούστερες είναι οι αναλογίες των αξιών, από τις όποιες σύγκεται μιá συγχορδία, δηλαδή, όσο στενότερη είναι ή συγγενική σχέση των ήχων που σχηματίζουν την συγχορδία, προς τό βασικό τόνο, τόσο μεγαλύτερη και ή ίκανοποίηση που μάς προξενεί. Γιαντί έτσι θλονται οι ίνες του κορτίου όργάνου που κι αυτές έχουν ακριβώς τις ίδιες αναλογίες και γεννούν φυσικά μέσα μας τό συναίσθημα της άπόλυτης άρμονίας. Τό γεγονός αυτό μας βοηθεί να κατανοήσωμε πόσο κοντά βρίσκονται μεταξύ τους άριθμοί και όμορφιά, μαθηματικά δηλαδή και τέχνη.

Πραγματικά υπάρχει μιá βαθύτατη σχέση μεταξύ της έννοιας των αριθμών και της Μουσικής γιαντί ή κατανόηση της μουσικής, όπως είδαμε, κατά βάθος στηρίζεται σε μιá άσυνείδητη σύλληψη αριθμητικών αναλογιών. Αυτή ή μυστηριώδης σχέση μεταξύ ήχων και αριθμών ήταν το πρώτο πόρισμα των έρευνων εις τόνο τομέα της μουσικής. Τό μετεχειρίστηκαν έπειτα, όπως είναι γνωστό και εις την φιλολογία και έπάνου του έστήριξαν την περί της άρμονίας του σύμπαντος διδασκαλίαν την «άρμονία των σφαιρών» όπως την είχαν ονομάσει. Αυτή διατηρήθηκε όχι μόνο καθ' όλη την αρχαιότητα και τον μεσαιώνα άλλα και μέχρι της εποχής του Ίωάννου Σεβαστιανού Μπάχ και έχασε τό κύρος της μόλις κατά την έποχή της διαφωτίσεως.

Έν μέρει όμως ή έποχή μας πλησιάζει πάλι προς τις ίδιες αυτές, γιαντί ακριβώς σήμερα με την πρόοδο των έρευνων και των άποτελεσμάτων των εις τό βασίλειον της φυσικής, φθάνομε όλοένα πλησιότερα στο συμπέρασμα πώς: όλα τά κατά ένα ολονόητε τρόπο νοητά φαινόμενα σχετίζονται στο βάθος τους μεταξύ τους και κινούνται από τους ίδιους αιώνιους βασικούς νόμους. Γι' αυτό μπορεί και να γίνη λόγος γιά μιá άδιάσπαστη ένότητα στην άρχιτεκτονική του σύμπαντος όπως ακριβώς οι άρχαίοι τόσο συμβολικά τόσο διετύπωσαν ως «άρμονία των σφαιρών».

Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

έν αντιθέσει με την κανιτάτα, που ήταν για τραγουδι χωρίς ώριμμένη φόρμα. Τις φόρμες της συνάτας και της συμφωνίας θα τις εξέτασουμε βαθύτερα όταν αναλύσουμε το έργο των κλασικών συνθετών, και προπάντων του Μπατόβεν. Η σουτα (*suite*) ήταν μία σειρά χορών γραμμένη στην όρχη για το άγαπημένο δργαγο του μεσαίωνα, το λαούτο, άργότερα δε και για όρχηστρα. Οι χοροί αυτοί παρμιούνται από διάφορα έθνη, είχαν καθένας το χαρακτηριστικό του ρυθμό. Η συνάτα και η σουτα δεν είχαν και σπουδαίες διαφορές την εποχή εκείνη επήρχετο πολλές φορές σύγχυσις στην όνομασία.

Έξετάσαμε λοιπόν την τεραστία εξέλιξη της μουσικής στο τέλος του 16ου και στις άρχες του 17ου αιώνας ο έλιος σχεδόν τούς κλάδους. Στη φωνητική μουσική, (όπερα, όρατόριο, μονοδία) και στην ένοργανη (λαούτο, βιολί, εκκλησιαστικό όργανο, όρχηστρα κ. λ. π. Μένει ακόμα ν' αναφέρουμε ένα σπουδαιότατο παράγων της μουσικής εξέλιξης. Τό πιάνο.

Τό όργανο αυτό που μάς είναι τόσο οικείο τώρα, όποτε δεν μπορούμε νά φαντασθούμε πολιτισμένη κοινωνία χωρίς αυτό, που είναι άποραίτητος σύμπροσπος του συνθέτου κι' ο πρόβιος άνικαταστάτης της όρχηστρας, εξέλιχθηκε σχετικά άργότερα από τ' άλλα όργανα. Και μόλις στις άρχες του 18ου αιώνας άρχισε νά παίρνει τη μορφή με την όποια τό συναντούμε σήμερα. Άν και η καταγωγή του είναι όρεκτά σεβαστής άρχαιότητας. Τόν πρώτο πρόγονο του πιάνου τόν άνεκάλυψαν οι σοφοί πρόγονοί μας άπάντα σέ μία χορδή. Είναι τό λεγόμενο εμόνοχορδο. Ένα όργανο που τό μεταχειρίζονταν οι άρχαίοι νά θεωρητικούς σκοπούς. Μία χορδή νευτώνει άπάντα σ' ένα έζλο. Άπάντα σ' αυτήν έκαναν μελέτες για τά διαστήματα και για τη θεωρία γενικά.

Μονόχορδο ώνόμαζαν κάποιο όργανο και στο μεσαίωνα, που είχε δίμως πολλές χορδές, που δίλες ήταν άκριβδς στον ίδιο τόνο, δηλαδή έδιναν την ίδια νότα, και άναλόγως που μικραίνει ή μεγαλώνει τό σημείο όπου άκουμπούσε ή χορδή άλλαζε τό ύψος του ήχου.

Άπό αυτό τό όργανο έγινε τό πρώτο ύποτυπώδες πιάνο. Δηλ. σκέφθηκαν, άντι ν' άκουμπάτο τό δάκτυλο κατ' εθείαν στη χορδή, νά προσθέσουν μία σειρά από πλήκτρα, *claves* όπως τά ώνόμασαν λατινικά,δηλ.κλειδιά.

Αυτό τό καινούργιο όργανο δεν τόλεγαν πιά μονόχορδο, άλλα κλαβιόρδο.

Ένα μικρό κουτάκι χωρίς πόδια, με δύο όκτάβες, με λιγότερες χορδές παρά πλήκτρα, αυτό ήταν τό πιάνο του 14ου αιώνας. Δεν τό λάβαιναν και πολύ ύπ' όψην, έπαίζαν πότε πότε άπάντα σ' αυτό κανένα χορό άντι νά τόν παίζουν στο λαούτο. Σιγά σιγά δίμως τό κουτάκι αυτό άρχισε νά μεγαλώνει. Στήριχτηκε σέ βικά τό πόδια και την έπο; της Άναγεννήσεως τό συναντούμε με άρεκτές αξιώ. ις.

Παράλληλα με τό κλαβιόρδο έχομε κι' άλλο ένα όργανο που διεκδικεί δε ίως νά όνομασθή πρόγονος

του πιάνου. Τό κλαβικόμβυλο ή κλειδοκώμβυλο.

Η διαφορά μεταξύ κλαβιόρδου και κλαβικουμβύλου βρίσκεται και στο έξωτερικό σχήμα και στον έξωτερικό μηχανισμό. Τό κλαβιόρδο ήταν ένα κουτί στην όρχη, κι' έπειτα ήταν τραπέζι όρθώγων με πόδια. Τό κλαβικόμβυλο είχε τό σχήμα περίπου του σημερινού πιάνου με ούρα. Στο κλαβιόρδο, έλάσματα χτυπούσαν τις χορδές και παρήγαν τόν ήχο. Στο κλαβικόμβυλο τραβιόνταν οι χορδές μ' ένα φτερό. Η όμοιότης βρισκόταν στο πλήκτρα, στο κλαβιό. Τό κλαβικόμβυλο είχε και δύο σειρές πλήκτρων, τή μία έπάνω από την άλλη. Ό ήχος τους διέφερε άρεκτά. Τό κλαβιόρδου ο ήχος ήταν γλυκύος, άλλα πολύ άδύνατος. Καθώς χτυπούσε τό έλασμα άπάντα στη χορδή δεν είχε την έλαστικότητα νά ένασηκωθεί, ή χορδή άκινητούσε και κατά συνέπεια ο ήχος διεκόπτετο. Άναγκάζονταν λοιπόν όταν ήθελεν ήχο διαρκείας νά έπανοαλαβάνουν γρήγορα γρήγορα πολλές φορές την ίδια νότα. Αυτό έδινε κάποια παράενη γοητεία ο αυτό τό όργανο. Τό κλαβικόμβυλο έμοιαζε στον ήχο λίγο με τό σημερινό πιάνο άλλα και με τό μαντιλό, γιατί τραβιόνταν ή χορδή με ένα φτερό όπως είπαμε. Ό ήχος του ήταν πιο γεμάτος από τό κλαβιόρδο, άλλα δεν είχε φαίνεται την ίδια ελαπιτή γοητεία, γιατί ο Μπάχ προτιμούσε τό άδύνατο, άλλα ποιητικό κλαβιόρδο.

Τό κλαβιόρδο και τό κλαβικόμβυλο, χρόνια όλόκληρα βρισκόταν, όπως είπαμε, στην άφάνεια. Τότε μόνον ύψώθηκαν σέ περιωπή όταν βρέθηκαν συνθέτες νά γράφουν έργα ειδικά γι' αυτά.

Τά πρώτα έργα για κλαβικόμβυλο τά συναντούμε τό 16ο αιώνα στην Άγγλία. Έκει τό κλαβιόρδο τό ώνόμαζαν *virginal* (άπό τό *virgo*, κλειδί, κι' όχι παρθενικό, όπως τό έξήγησαν ποιητικά) και ήταν φαίνεται όργανο πολύ αγαπητό την εποχή εκείνη.

Την ώραιότερη άνθησι της μουσικής για κλαβικόμβυλο της συναντούμε στη Γαλλία τό 17ο αιώνα. Έμπνευσμένοι συνθέτες γράφουν χαρακτηριστικά κομμάτια, που δεν είναι τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγώτερο, παρά προγραμματική μουσική. Οι τίτλοι είναι άρεκτά χαρακτηριστικοί.

Pastorale, Le coucou, Tourbillon, le tambourin, la victoire, l'hirondelle κλ. (Ποιμενικό, ο κοκκος, άνεμοστρόβιλος, ταμπουρίνο, ή νίκη, τό χελιδόνι κτλ.).

Τά κομμάτια αυτά, μεταφερόμενα στο πιάνο, έχουν τη γοητεία τους άρεκτά, πάντως στέκουν όκμα άκλόνητα στις συνουλιες, σάν κομφοτεχνήματα του παλιού καιρού δουλεμένα ελαπτά, με άγάπη και γούστο.

Ό *Rameau, ο Daquin, ο Couperin*, είναι οι περιφημότεροι Γάλλοι συνθέτες για κλαβικόμβυλο (*davein*) όπως τό ώνόμαζαν στη Γαλλία.

Στην Ιταλία καλλιεργήθηκε αυτό τό είδος, κι' ο λαμπρότερος του έκπρόσωπος είναι ο Δομένικος Σκαρλάτι, γιός του Άλεξάνδρου Σκαρλάτι, που τόν συναντήσαμε στην Ιταλική όπερα.

Στη Γερμανία, ο **Kuhnau** γράφει περίεργα έργα για κλαβίχορδο, προγραμματική μουσική κι' αυτός, που τὰ ονομάζει *σονάτες*. Παίρνει για θέμα συνήθως μιὰ σκηνή της Παλαιάς Διαθήκης, π.χ. τὸν ἀγῶνα τοῦ Δαβὶδ καὶ τοῦ Γολιάθ, καὶ περιγράφει μὲ χαρακτηριστική δύναμη ἄλλα καὶ ἀφέλεια τὶς διάφορες φάσεις παραστατικά.

Ἄλλα, μὲ ὅλη αὐτὴ τὴν ἄνθη, σπανίως συναντᾶται κανεὶς τὴν ἐποχὴ ἐκείνην εἰδικούς πιανίστες. Οἱ περισσότεροι ὀργανίστες ἄρχισαν νὰ ἐνδιαφέρονται σιγά - σιγά γιὰ τὸ κλαβίχορδο καὶ τὸ κλαβικόμπαλο. Κι ἐνῶ ἔπαιζαν στὶς ἐκκλησίες ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, ἀσχολοῦντο τὶς ὥρες τῆς σχολῆς τους μὲ τὰ κοσμικὰ αὐτὰ ὄργανα.

Πάντως στὰ σπιτία γρήγορα ἔγιναν ἀγαπητοὶ οἱ πρόγονοι αὐτοῦ τοῦ πιάνου, κι' οἱ δεσποινίδες, μὲ τὰ κρινολίνα κι' ἄν δὲν εἶχαν βέβαια τὸ φανατισμὸ τῶν σημερινῶν δεσποινίδων γιὰ τὸ πιάνο, ὅπως ἴσως μὲν ἔχωσαν τὸ καμάρι κάθονταν κι' ἔπαιζαν τὰ χαριτωμένα δαντελλωτὰ κομμάτια, χρησιμοποιώντας δακτυλισμὸς πειρίγους. Ἔπαιζαν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μόνον μὲ τὰ μεσαία δάκτυλα, χωρὶς δηλ. τὸ 1ο καὶ τὸ 5ο. Μ' ὅλη αὐτὴ τὴ δημοτικότητα ὅμως τὸ κλαβίχορδο καὶ τὸ κλαβικόμπαλο τὰ δύο αὐτὰ ὄργανα δὲν εἶχαν κατορθώσει νὰ εἰσελθοῦν στὴν οἴκουσα τῆς συναυλίας. Ἐθεωροῦντο μάλλον ὄργανα τοῦ σπιτιοῦ, βεβαιότερον, ἀπάνω κάτω ὅπως ἔχομε ἐμεῖς τὸ μαντολίνο καὶ τὴν κιθάρα. Τὰ κατασκεύαζαν οἱ ἐπιπλοποὶ καὶ μερικὰ ποὺ τὰ βλέπομε στὰ εὐρωπαϊκὰ μουσεῖα, εἶναι θαύματα πολυτελείας. Ἄλλα σκεπασμένα μὲ φίλντις, ἄλλα σκαλισμένα, ἄλλα ζωγραφισμένα τεχνικά. Τὰ κόκκαλα ἔχουν πολλές ποικιλίες, ἄλλοτε γίνονται καφετιῆς, ἄλλοτε μαδρες οἱ κάτω νότες καὶ ἄσπρες οἱ ἀπάνω, γιὰ νὰ φαίνονται ἄσπρα τὰ χέρια τῶν κυριῶν μὲ τὴν ἀντίθεση.

Τότε ἄρχισε τὸ πιάνο νὰ παίζει τὸ σπουδαῖο ρόλο ποὺ παίζει καὶ σήμερα, τότε τελειοποιήθηκε μὲ τὰ ἑσωτερικά πλήκτρα, τὰ μαρτῶ, στὸς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος.

Τὰ πλήκτρα τὰ συναντοῦμε στὴν πρωτόγονη μορφὴ τους στὸ κύμβαλο τῶν τοιγῶνων, τὸ γωστό σαντοῦρι, ποὺ μοιάζει σὸν τραπέζι μὲ τενωμένους χορδὲς καὶ παίζει μὲ ζυλῆκια στοργυλλὰ στὰ ἄκρα.

Τὸ 1709, ὁ Ἰταλὸς **Cristofori** κατασκευάζει τὸ καθεαυτὸ πρῶτο πιάνο. Γρήγορα ἀναπτύχθηκε καὶ στὴ Γερμανίαν ἡ βιομηχανία τοῦ καινούργιου πιάνου. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Μπάχ ἔγινε ἡ τεραστία ἐξέλιξη. Κι' ὁ Μότσαρτ πιά χρησιμοποίησε ἀνεπιφύλακτα τὸ πιάνο στὶς συναυλίες του.

Τὸ μοντέρνο πιάνο ἔχει τὴν οὐσιώδη διαφορὰ ἀπὸ τὸ κλαβίχορδο καὶ τὸ κλαβικόμπαλο ὅτι παρὰ νὰ

χτυπιέται ἀπὸ ἔλασμα ἢ χορδῆ, ἢ νὰ τροβιέται μὲ φτερό, χτυπιέται μὲ τὸ πλήκτρο. Ἡ χορδὴ μὲ σοφὸ μηχανισμό, μένει ἐλεύθερη νὰ ἐξαπλώσῃ τὶς παμικὲς κινήσεις της. Ὁ ἤχος εἶναι πλούσιος, δυνατὸς, σιγὰ σιγὰ μὲ τὶς τελειοποιήσεις, τὸ πιάνο ἔβγαλε στὸ ζηλευτὸ σημεῖο ὅπου βρίσκεται σήμερα, δίπλα στὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, νὰ εἶναι ὁ βασιλεὺς τῶν ὀργάνων.

Ἄλλα τὰ ἔργα τῶν παλαιῶν συνθετῶν, τῶν Γάλλων **clavécinistes**, τοῦ **Bach**, τοῦ **Händel**, τοῦ **Scarlatti**, κ. λ., παημένα στὸ μοντέρνο πιάνο χάνουν τὴν χαρακτηριστικὴ τους γοητεία. Ἀκόμη καὶ τεχνικὲς δυσκολίες παρουσιάζονται, π.χ., πολλὲς φορές στοὺς παλιούς συνθέτες συναντοῦμε τὴν ἴδια νότα παημένη συγχρόνως καὶ μὲ τὰ δύο χέρια. Ὁ σκοπὸς ἦταν νὰ παίξῃ τὸ ἓνα χέρι στὴ μιὰ σειρά πλήκτρων, καὶ τὸ ἄλλο στὴν παραπάνω, ἐπειδὴ, καθὼς εἴπομε τὰ **clavécin** εἶχαν συνήθως δύο σειρὲς πλήκτρων. Τὰ δύο **clavéniers** διέφεραν ἄρκετά στὴν ποιότητα τοῦ ἤχου, τὸ χρώμα κι' ἡ ποικιλία αὐτὴ δημιουργοῦσε εὐχάριστους ἐνδιαφέροντας συνδυασμούς.

Ὅλα αὐτὰ καὶ χίλιες δύο λεπτομέρειες, χάνονται στὸ σημερινὸ ἀπλοποιημένο πιάνο. Γι' αὐτὸ ὅσο πᾶει καὶ κατακτᾶ ἔδαφος στὴν Εὐρώπῃ ἡ ἰδέα νὰ παίζονται τὰ παλαιὰ ἔργα στὸ **clavécin**. Πολλὰ κλαβικόμπαλα κατασκευάζονται τελευταία, ἄπειρο πιανίστες εἰδικεύονται σ' αὐτὸ τὸ ἔβος, κι' ὁ κόσμος παρακολουθεῖ μὲ φανερό ἐνθουσιασμὸ τὶς συναυλίες παλαιῶν ἔργων ποὺ δίνονται στὸ **clavécin** ἀπὸ φημισμένους πιανίστες.

Καὶ γιὰ νὰ συνοψίσωμε: εἶδαμὲ πῶς μετὰ τὴν ἀναγέννηση στὶς ἄλλες τέχνες ἦλθε καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ ἡ ἐποχὴ τῆς ἀναγέννησης στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνα. Πῶς οἱ Ἰταλοὶ ἀρχαίφιλοι θέλοντας νὰ ζωντανέψουν τὸ ἑλληνικὸ δράμα, ἐφεύραν τὴν ὄπερα. Πῶς ἔτιναξαν τὸ φόρτο τῆς πολυφωνίας καὶ πῶς εἰσήγαγαν τὸ μονωδιακὸ τραγούδι μὲ συνοδεία μουσικῆς. Πῶς προσπάθησαν νὰ ἐκφράσουν τ' ἀτομικὰ τους αἰσθημάτων ποὺ τὰ ἔπνιγε ἡ μεσαιωνικὴ ὄπεροχὴ τοῦ πλήθους. Πῶς ἡ ὄπερα κατέκτησε τὸν κόσμον καὶ πῶς παράλληλα ἀναπτύχθηκε ἓνα δραματικὸ ἐκκλησιαστικὸ ἔβος, τὸ ὁρατόριον. Συγχρόνως ἐξέτασσε πῶς ἔρχισε σιγὰ σιγὰ νὰ παίρνει σημασία ἡ ἐνόργανος μουσικὴ, κυρίως τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, τὸ βιολί καὶ τὸ πιάνο.

Ὁ ρόλος ποῦρθετα νὰ παίξῃ ὁ **Bach** καθὼς συκῶνεται ἡ αἰαλία πέρα ἀπὸ τὴν προπαρασκευαστικὴ αὐτὴ ἐργασία, εἶναι πολὺπλοκος καὶ γιγάντιος. Ὅλα τὰ βρῖσκει ἔτοιμα, κι' ὅμως κατὰ βάθος νεκρά. Αὐτὴ θὰ φουσηθῇ πνοή, θὰ κινήτῃ τὸ ζωντανὸ αἷμα νὰ κυλῆσθῃ ζεστὸ στὶς φόρμες αὐτές, ποὺ εἶχαν ὅλα τὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ζήσουν, ἀλλὰ ποὺ κινδύνωναν νὰ μαραζώσουν ἀπὸ ἑλλειψιμὴ πραγματικῆς μεγαλοφυΐας.

Ο ΑΟΣ ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ (ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ)

Τὰ ἀποτελέσματα

Ὁ διαγωνισμὸς οὗτος διὰ τὸν σκοπὸν καὶ τὴν ὀργάνωσιν τοῦ ὁποίου ἐγγράφοντες εἰς τὸ προηγουμένον μας φύλλον ἔλαβον χάραν κατὰ τὴν τελευταίαν ἰβδομάδα τῆς ἐφετινῆς περιόδου τῆς ἐκθέσεως τῆς Θεσσαλονικῆς ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς καὶ τῆ πρωτοβουλίας τῆς Μακεδονικῆς ἑταιρίας «Τέχνη».

Τὸ συμβούλιον τοῦ σωματείου τούτου, ἀποτελούμενον ἀπὸ ἐπίλεκτα μέλη τῆς κοινωνίας τῆς πόλεως ἀπέβλεπε πᾶσαν προσπάθειαν πρὸς ἐπιτυχίαν τοῦ διαγωνισμοῦ, καίτοι οὗτος προεκρίθη μόνον πρὸς τριμῆνον. Ἐξησφάλισε τὴν χορήγησιν ποσῶν 20 ἑκατομμυρίων διὰ τὰ ἐπαθλα καὶ τὴν παρά τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας ἐγκρίσιν τῆς τελέσεως αὐτοῦ ἐν Θεσσαλονικῆ ὡς καὶ τὴν ἀποστολὴν ἐκπροσώπου του, συνεκρότησε ἐξεταστικὴν ἐπιτροπὴν ἐκ διακεκριμένων καλλιτεχνῶν τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Θεσσαλονικῆς καὶ ἐημοσίευσεν πρόσκλησιν πρὸς πάντας τοὺς Ἑλληνας καλλιτέχνους τοὺς μὴ ὑπερβάτας τὸ 32ον ἔτος καὶ μὴ τυγχόντας ἤδη ὑποτροφίας τινὸς διὰ σπουδᾶς ἐξωτερικοῦ ὅπως μετᾶσχουσι τοῦ διαγωνισμοῦ.

Αἱ διάφοροι δοκιμασίαι τῶν προκριματικῶν, τῶν ἡμιτελικῶν καὶ τῶν τελικῶν διαγωνισμῶν διεξήχθησαν μετ' ἀπόλυτον τάξιν κατὰ τὸ ἐκπονηθὲν εἰδικὸν πρόγραμμα.

Εἰς τὸ πιάνο ἔλαβον μέρος αἱ Ἄδες Χάρης Κλαδάκη, Ἐριφίλη Γαϊτάνου, Νόρα Λουκίδου, Μαρία Παπαδοπούλου, Καίτη Σούρβαλη καὶ Ἡλέκτρα Χατζηαστερίου, ὧν ἡ πρώτη ἐξ Ἀθηνῶν, διπλωματούχος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου μετὰ Α' βραβεῖου, καὶ αἱ λοιπαὶ διπλωματούχοι τοῦ Ὁδείου Θεσσαλονικῆς (ἡ Δνὶς Λουκίδου μετὰ Α' βραβεῖου).

Εἰς τὸ βιολί ἔλαβον μέρος ἐκ Θεσσαλονικῆς μὲν ὁ Κος Χρ. Πολυζωΐδης, ἐξ Ἀθηνῶν δὲ οἱ Κοι Χρ. Ἀποστολίδης, Κ. Κωνσταντινίδης, Σοφ. Πολίτης καὶ Σπ. Τόμπρας.

Ἡ Δνὶς Χάρης Κλαδάκη ἔπαιξε ὀλόκληρον τὸ πρόγραμμα τῆς μετ' σταθερότητα ὀρίμου καλλιτέχνιδος καὶ ἐπέδειξε ζῆλευτὰ μουσικὰ προσόντα τόσο ἐν τῶν Μπάχ (ἐπιβεβλημένον) ὅσον ἐν τῶν Μπετόβεν, Σούμαν, Σοπὴν καὶ Ντεμπουό, ἀποσπᾶσα τὰ θερμότερα χειροκροτήματα τοῦ καινοῦ κατὰ τοὺς τελικοὺς εἰς τὸ Βασιλ. Θέατρον. Τὸ ὄραλον τῆς τάλαντον τόσο λαμπρὰ καλλιεργηθῆν χάρις εἰς τὴν ἄριστην διδασκαλίαν τῆς καθηγητρίας τῆς Κας Ε. Γεωργιάδου ἐνεποίησεν ἄριστην ἐντύπωσιν εἰς πάντας.

Ἡ Δνὶς Νόρα Λουκίδου ἐπέδειξε ζῆλευτὰ προσόντα τεχνικῆς, ἥχητικότητος καὶ ἔρμηνης, τόσο ἐν τῶν Μπάχ ὅσον καὶ εἰς ὀλόκληρον τὸ πρόγραμμά της, Μπετόβεν, Σοπὴν, καὶ Ριχέλ, τοῦ ὁποίου ἀπέδωσε τὰ

«Πιγιγνίδωματα νεροῦ» μετ' ἀληθινὴν λαμπρότητα ἐκπροσώπησας πλήρως τὴν ὄραϊαν σχολὴν τοῦ καθηγητοῦ Κου Ἀθ. Κοντοῦ εἰς τὸ Ὁδεῖον Θεσσαλονικῆς.

Ἡ ἐπιτροπὴ τῆς ἀπένευσε κατὰ πλειοψηφίαν τὸ Αὐθ. βραβεῖον, καὶ παμψηφεί τὸ Βον εἰς τὴν Δδα Κλαδάκη. Ἐπαῖον ἀπενεμήθησαν εἰς τὰς Ἄδες Καίτην Σούρβαλη καὶ Ἡλ. Χατζηαστερίου ἐπιδειξάσας ἀξιόλογα προσόντα καὶ τὴν Δδα Κρ. Γαϊτάνου, ποὺ ἀσφαλῶς θὰ διακριθῆ εἰς προσεχῆ διαγωνισμῶν.

Εἰς τὸ βιολί ὁ ἀγων ὑπῆρξε ὀξύτερος. Τὸ γέρας διεεδίκανσαν ὁ τόσο ἐυφῆμως γνωστὸς διὰ τὸν μουσικόν του καταρτισμὸν Χρ. Ἀποστολίδης (μαθητῆς τοῦ Κου Λυκοῦδη) ποὺ μᾶς ἔπαιξε ἀριστοτεχνικῶς ὅλο του τὸ πρόγραμμα (ἰδίᾳ μᾶς ἔβωσε μίαν συγκινητικὴν ἔρμηνην τοῦ «Ποιήματος τοῦ Σοπὴν), ὁ Σπ. Τόμπρας (τοῦ Κου Μπουστίντου), νέος μετ' ἐξαιρετικὰ προσόντα ἀκριβείας, ζῶτανου ρυθμοῦ καὶ ἐσωτερικότητος εἰς φρασσεολογικὴν ἀπόθεσιν, ὁ Κ. Κωνσταντινίδης (τοῦ Κου Σολῆστε) τοῦ ὁποίου ἡ τεχνικὴ, ἡ μουσικότης, τὸ στυλ ἐνεποίησαν ἄριστην ἐντύπωσιν καὶ ποὺ εἶναι ἀσφαλῶς ἀπὸ τοὺς πρότερον γραμμῆς νέους βιολιστὰς μας, ὁ Χρ. Πολυζωΐδης νέος μετ' βαθεῖαν μουσικότητα καὶ ἀβίαστα καὶ ὀληθιὰ βιολιστικὰ προσόντα ποὺ τιμὰ τὸ Ὁδεῖον Θεσσαλονικῆς καὶ τὸν καθηγητὴν του Κον Θεοφάνους, καὶ ὁ Σοφ. Πολίτης ἀντάξιος υἱὸς τοῦ καλλιτέχου πρώτου τρομπονίστα τῆς Κρατικῆς ὀρχήστρας καὶ μαθητῆς τοῦ Κου Μπουστίντου, ποὺ ἀσφαλῶς ἔχει ἕνα ταλέντο ἀπὸ τα σπάνια. Μᾶς τὸ δείχνει ἤδη στὰ 18του χρόνια παίζοντας σάν βιρτουόζος τὸ Κονσέρτο τοῦ Τσαϊκόβσκι.

Ἡ ἐπιτροπὴ μετὰ μακρὰν οὐζήτησιν ἀπένευσε διὰ ψῆφον 4 κατὰ 3 τὸ πρῶτον βραβεῖον εἰς τὸν Σπ. Τόμπραν καὶ τὸ Βον εἰς τὸν Χρ. Ἀποστολίδην, ἐκφράσσα καὶ εἰς τὸν παριστάμενον Ὑπουργὸν Κον Μαῦρον τὴν εὐχὴν νὰ εἶχῃ τὴν δυνατότητα νὰ κατανεύῃ ἐκρύτερον ὑποτροφίας καὶ βραβεῖα, ἐφ' ὅσον ἠναγκασθῆν νὰ περιορισθῆ εἰς τὰ ἀνωτέρω μὴ ἔχουσα εἰς τὴν διάθεσιν τῆς καὶ ἕτερα βραβεῖα πρὸς ἰκανοποίησιν καὶ τῶν λοιπῶν ὡς ἂν ἐπιδειξάντων τόσο ζῆλευτὰ προσόντα.

Ἡ ἐπιτροπὴ ἀπετελεῖτο ἀπὸ τὸν Κον Γ. Πονηρίδη, τοῦ ΔΑΣΜ ἐκπρόσωπον τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας Πρόεδρον, τὸν Κον Ἀλεξ. Κοζαντσήν, ἐπίτιμον τοιοῦτον, τὰς Κας Μαρίκαν Παπαιωάννου, Μαργαρίταν Ἀσοῦο - Γκέλλημαν καὶ τοὺς Κους Γ. Βακαλόπουλον, Χρ. Δέλλαν καὶ Τάων Γεωργίου.

Γενικῶς ἡ ἐπιτυχία τοῦ διαγωνισμοῦ ὑπῆρξε πλήρης, ἐλπίζεται δὲ ὅτι θὰ καθιερωθῆ ἢ κατ' ἔτος διεξαγωγῇ του ἐν Θεσσαλονικῆ ὡς Πανελληνίου κατὰ τὴν περιόδον τῆς Διεθνoῦς ἐκθέσεως.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ



Στις 16 'Οκτωβρίου άπέθανεν ο επί σειράν έτών πρωταγωνιστής της 'Εθνικής Λυρικής Σκηνής βαρόνος Ε. Μαγκλιβέρας. 'Ο Μαγκλιβέρας, κάτοχος εξαιρετικών φωνητικών και σκηνηκών προσόντων, ήταν γνωστός και στους έξω της χώρας μουσικούς κύκλους, όπως το 'Ιταλικό, Γαλλικό και Γουγκολαυλικό θέατρο.

Γεννήθηκε στην 'Αθήνα το 1905 όπου και τελείωσε τις πρώτες

σπουδές του. Το 1926 φύγει άπ' την 'Ελλάδα και περνά διαδοχικά από τη Γαλλική Σχολή (Παρίσι)στην 'Ιταλική, ή οποία τελικός του τον κατατάξ. Στην 'Ιταλία τραγούδ μ μεγάλη έπιτυχία στις όπερες «Λουκίας «Μπαλόουβα ή Μάσκερας, «Ριγκολέτος». Τέλος οτούς «Παλιάτορας» κατατάξ όριστικά το 'Ιταλικό κοινό' έξακολουθεί να εμφανίζεται πλάι σέ διάσημα 'Ιταλικά όνόματα, ώπου έπιστρέφει στην 'Ελλάδα μετά από πρόσκληση του Δ. Λαυράγκα που άναδιοργανώνας το 'Ελληνικό Μελόδραμα. 'Αλλά αυτή δέν είναι ή όριστική του έγκατάσταση στο τόπο του. 'Επιστρέφει εκ νέου στην 'Ιταλία όπου εμφανίζεται σαν φαεινός πιά καλλιτέχνης, ώς το 1941 όποτε γυρνά όριστικά στην 'Αθήνα και γίνεται μόνιμο στέλεχος της 'Εθνικής Λυρικής Σκηνής. 'Η τελευταία του εμφάνιση έγινε στην Γουγκολαυλική πρωτεύουσα τον 'Ιούλιο του 1952, όπου γνώρισε μία ήρωιστική έπιτυχία στο «Ριγκολέτος». Διέτελες μέχρι του θανάτου του Πρόεδρος του Σωματείου 'Ελλήνων 'Ηθοποιών και άσχολήθηκε με μεγάλο ζήλο για την κατοχύρωση των δικαιωμάτων των καλλιτεχνών.

—Κατά πληροφορίας εκ Βιέννης ο έκεί μετεκαταβουό μενος διπλωματούχος το 'Ελληνικό 'Ωδειο πινιάστας κ. 'Ηρακλής Θεοφανίδης (α' βραβείο) άπόσπασε τον άνεπιφύλακτο θαυμασμό του καθηγητού του κ. Paul de Conne για την έφηση τεχνική του και τη ζηλευτή μουσικότητά του. 'Εξ άλλου ο κ. de Conne έγραφε θερμότατο γράμμα στον καθηγητή το πιάνου στο 'Ελληνικό 'Ωδειο κ. Γεώργιον Γεωργιάδην, το όποιου ο κ. Θεοφανίδης διέτελεε μαθητής, όπου τον συγχαιρεί για την έξαιρετη μέθοδο διδασκαλίας του, ποιά τό άποτελέσματά της εκδηλώνονται τόσο λαμπρά στο παίξιμο του μαθητού του, για τον όποιον ο de Conne προβλέπει μία λαμπρή σταδιοδρομία βιρτουόζου.

—'Επί τη ευκαιρία της εμφάνισιας αρχαίων τραγυδίων άπό το θίασο του Βασιλικού Θεάτρου στη Νέα 'Υόρκη, το ζεύγος Α. και Γ. Λυκοόδη θα εκτελέσει έξ σονάτες μουσικής δαμπατιού 'Ελλήνων συνθετών. Οι συνάυτες ποιά θα δοθούν με το όποιστηρή το 'Ελληνικό μασέτρο Δημήτρη Μητροπούλου, περιλαμβανόμεν κρυχ των συνθετών Παλλαντιού, Παταϊωάννου, Κακάσογλου, Καρωτάκη, Καλομοίρη και Πονηρίδη. 'Η ιδέα αυτή έγινε δεκτή με θερμό ένθουσιασμό από τις εκ-

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΜΠΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.-
ΑΘΗΝΑΙ, ΤΑΧΕΣ ΒΕΛΙΟΥ 3
ΕΤΕΡΗ 25008

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
'Ετησία Δρ. 40.000
'Εξέτην. » 20.000
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
'Ετησία Α. Χ. 1.0-0
ή δελ. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE
ET EDITEE
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμμομα με τον Α.Ν. 1099
Διευθυντής
Π. ΚΩΣΤΙΝΙΔΗΣ
'Οδός Δαίδαλου 18
Προληπόμενος Τελεγραφήσου
Μ. ΠΛΑΤΑΤΟΛΑΚΗΣ
Α. Σταματιόδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δραχμών και σας ευχαριστούμεν. 'Από Α. Μυλωνά δρυ. 20, Γ. Κανακόρη δρυ. 400, Α. Φίλιππου δρυ. 20, 1 Κλώντζα δρυ. 40, Χ. Ταμπάκοπουλου δρυ. 40, 1 Διανέλου δρυ. 40, Φ. Πατρικαλάνη δρυ. 10, Η. Τριανταφύλου δρυ. 40, Α. Φιλιππίδου δρυ. 40, Β. Χαραηγή δρυ. 240.—

παιδευτικές όργανώσεις και διάφορα Πανεπιστήμια των 'Ηνωμένων Πολιτειών, γιατί τά δοθή έαυτή ευκαιρία στο 'Αμερικανικό κοινό να γνωρίση καλύτερα τη σύγχρονη 'Ελληνική δημιουργία.

—Τό έλληνικό ροδιόφωνο τά συμμετόχη στις έφορτές για τό 70 χρόνια του συνθέτη Κάλμαν ποί γίνονται σ' όλον τον κόσμο, με μία ειδική εκπομπή στις 24 'Οκτωβρίου στην όποια θα λάβουμ μέρος καλλιτέχνητα της Λυρικής Σκηνής με χαρακτηριστικά αποστάσματα έργων του Κάλμαν και με μασέτρο και διοργανωτή τον άρχιμουσικό κ. Βάλτερ Πρέφερ. 'Ο γρηραιός συνθέτης άπαντών σ' γράμμα το κ. Πρέφερ, ο όποιος το ένώριζε τά προγράμματα του έρτορασιού, έξέφρασε τις ευχαριστίες του προς τον μασέτρο και το 'Ελληνικό κοινό, ποί τόση συμπάθεια δείχνουν προς τά έργα του. Παράλληλα ή Λυρική Σκηνή θ' άνεβάσει την όπερέτα του γρηραιού συνθέτη η «Όλλανδέζες».

—'Η εμφάνιση των Γουγκολαυλικών μπολέτων ήταν σημαντικο γεγονός για τη μουσική 'Αθήνα. Και συγκεκριμένα τό μπολέτο της Κρατικής όπερας Βελιγραδίου με τό μέλη της όρχήστρας της έδωσε τρεις άξιόλογες παραστάσεις των άκόλουθων έργων: 'Αλιμν των Κόκκων με μουσική Τσιόκόφσκου, και 'Παναγύρι της καρδιάς του Μπαρόνβιτς, «Ραμαίο και 'Ιουλιέτα» του Προκόφιεφ και «'Ο Όθλος της 'Ορχιδέας» του Χριστίτι από την διεύθυνση του όποιου και δόθηκαν. Τά μπολέτα συνώδευσαν ο άρχιμουσικοί κ. κ. Ο. Ντανό, Μ. Νήφτονις και ο διευθυντής του συγκροτήματος συνθέτης κ. Χριστίτι.

—'Η πρώτη Συναυλία της Κρατικής 'Ορχήστρας κατά την έρχομένη χειμερινή περίοδο θα δοθή την 2αν Νοεμβρίου, όπως κάθε χρόνο στην αίθουσα «'Ορφεος», με άρχιμουσικό τον κ. Walter Goer και σολίστ την πιανίστα κ. Μ. Παταϊωάννου.

ΝΑΥΠΑΙΟΝ

Μεγάλη όπφερε ή συμβολή του έν Ναυπαίου Παραρηγημάτος του 'Ελληνικού 'Ωδειου εις τον έρτορασιόν της 'Εθνικής μας έπέτειου της 28ης 'Οκτωβρίου. 'Υπό μαθητριών της χωριάδας Κοριθίων του 'Ωδειου έδόθη θεατρική παράσταση με διάφορα δραματικά και μουσικά σκέτη έθνικου περιεχομένου. Τά θέματα σχετιζόμενα με τον έθνικόν άγώνα και ζωντανάμένα από τις μαθητρίες έκαμαν έξαιρετική έντύπωση στο πολυληθές και διαλεκτό κοινό.

Εις τό πιάνο συνώδευσε ή Καθηγήτρια του 'Ωδειου Δις Στέλλα Κωστούρου με μουσική διεύθυνση του Διευθυντού του Παραρηγημάτος κ. Βασιλείου Χαραηή.

'Ελαβον μέρος αϊ κάτωθι μαθητρία: Ενίδιον Βάσσω, Παπαχριστοφίλου 'Αγγελική, Πιτουρά Τασία, Παπαχριστοφίλου Νίκη, Σωστή Στέλλα, Νικολοπούλου 'Ελένη, Κοκκίνου Δάφνη, Μπότσου 'Αγλαΐα, 'Αργύου Εδαγγελία, Βασιλείου Άλέτα, Δημοπούλου Κρύστα, Ταμπάκη Καίτη και Τόγια Φοίβη.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ●

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ ●

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ / ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63-17

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίνῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

